

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**JOHANN LUDWIG BACH: O BACH DE MEININGEN REVELADO
PELA ANÁLISE DE DOIS DE SEUS MOTETES**

VÍVIAN LIS FERREIRA NOGUEIRA DIAS

CAMPINAS - 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em ARTES

**JOHANN LUDWIG BACH: O BACH DE MEININGEN REVELADO
PELA ANÁLISE DE DOIS DE SEUS MOTETES**

VÍVIAN LIS FERREIRA NOGUEIRA DIAS

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Vivian Lis
Ferreira Nogueira Dias e aprovada pela
Comissão Julgadora em 14/11/2002.



Prof. Dra. Helena Jank
-orientadora -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes - Instituto de Artes da
UNICAMP, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes, sob
orientação da Profª Drª Helena Jank do DM
- IA e co-orientação do Prof. Dr. Eduardo
Östergren do DM-IA.

CAMPINAS - 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	I/Unicamp
	10543
V	EX
TOMBO BC	55615
PROC.	16/124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	24,11,00
DATA	16/09/03
Nº CPD	

CM001BB924-7

Bib id 300090

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP

D543j

Dias, Vivian Lis Ferreira Nogueira.

Johann Ludwig Bach: O Bach de Meiningen revelado pela análise de dois de seus motetes / Vivian Lis Ferreira Nogueira Dias. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Helena Jank.

Co-orientador: Eduardo Ostergren.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música coral. 2. Música – análise e apreciação.
3. Compositores – Alemanha. 4. Motetes – Alemanha – Séc. XVII-XVIII. I. Jank, Helena. II. Ostergren, Eduardo. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

VÍVIAN LIS FERREIRA NOGUEIRA DIAS

**JOHANN LUDWIG BACH: O BACH DE MEININGEN REVELADO PELA
ANÁLISE DE DOIS DE SEUS MOTETES**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helena Jank (Orientadora) _____
Depto. De Música - I.A. - UNICAMP

Prof. Dr. David Bretanha Junker _____
Depto. de Música - I.A. - UNB

Profa. Dra. Maria Lúcia S. Paschoal _____
Depto. de Música - I.A. - UNICAMP

CAMPINAS, 14 DE NOVEMBRO DE 2002

200323904

DEDICATÓRIA

À memória de meu irmão caçula, Adauto Ferreira Nogueira, que em sua breve permanência entre nós, deixou a todos, um exemplo de fé, determinação e dignidade.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu forças para continuar nos momentos de dificuldade.

À Profa. Dra. Helena Jank, orientadora desta dissertação, pela acolhida, pelo estímulo, paciência e atenção.

Ao Prof. Dr. Eduardo Östergren, co-orientador deste trabalho, pela atenção e apoio.

À Prof. Dra. Maria Lúcia Paschoal, pela inestimável colaboração.

Ao Prof. Edmundo Hora, pelo apoio no início desta jornada.

Aos meus pais, Isaías e Darci, pelo exemplo de perseverança, honestidade e amor.

Ao Daniel, com quem compartilho meus bons e maus momentos.

Aos meus filhos Lucas e Raquel, que souberam compreender e aceitar as horas que não pude dar a eles a merecida atenção.

A minha tia “Neta”, pelo carinho e incentivo.

Ao Júlio de Oliveira, pela preciosa colaboração.

Ao Zíper, pelo empenho e dedicação na preparação dos motetes.

“Todo efeito artístico está fundamentado na busca pela perfeição. A perfeição como objetivo conquistado não faz parte do humano e além do mais, seria monótona”.

Nikolaus Harnoncourt

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a análise de dois motetes do compositor barroco alemão Johann Ludwig Bach (1677-1731), primo em terceiro grau do mestre Johann Sebastian Bach (1685-1750). Dividido em quatro capítulos, o primeiro apresenta um levantamento de dados biográficos do compositor, envolvendo a contextualização histórico-geográfica, grau de parentesco e relacionamento com Johann Sebastian Bach. O segundo capítulo focaliza o desenvolvimento histórico do motete, desde os seus primórdios até o período barroco. Um estudo detalhado dos motetes “Unsere Trübsal” e “Das ist meine Freude”, compreendendo a análise das estruturas formal, harmônica e melódica é o conteúdo do terceiro capítulo. As conclusões obtidas na análise são determinantes para que se estabeleçam os parâmetros interpretativos de cada composição e, ao mesmo tempo, fornecem resultados que confirmam a existência de fortes conexões entre texto e música, evidenciadas pela identificação de diversas figuras retórico-musicais, de acordo com a classificação proposta por George Büelow e Dietrich Bartel. A última parte da dissertação propõe ao regente coral, parâmetros para a interpretação destas obras, tendo como determinante principal a estreita relação entre elementos musicais e retóricos, em consonância com o ideal musical do barroco alemão de valorização do texto através da música, confirmado pelas referências de diversos tratados de época.

ABSTRACT

The study and analysis of two motets by the German baroque composer Johann Ludwig Bach (1677-1731) is the purpose of this dissertation. Divided in four chapters, the first examines the composer's biography within an historical-geographic context as well as family relationship to his cousin by third degree Johann Sebastian Bach. The second examines the development of the motet from the earliest beginnings to its more mature form in the baroque period. A detailed study of motets "Unsere Tübsal" and "Das ist meine Freude" from the standpoint of formal, harmonic and melodic analysis, provides elements that help determine interpretive parameters for the performance of each composition. Important aspects of music and text relationship have also been observed as well as identification of musical-rhetorical figures in conformity with George Buelow's and Dietrich Bartel's classification. The last chapter examines the relationship between the musical and rhetorical elements of sacred vocal music of the German baroque whose ideals were to strongly emphasize text through music. Historical treatises are also referred to in order to support these observations

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	17
LISTA DE TABELAS	19
LISTA DE FIGURAS	21
INTRODUÇÃO	39
CAPÍTULO 1 – JOHANN LUDWIG BACH	43
- O ramo da família Bach em Meiningen	45
- J.L. Bach e J.S. Bach	52
CAPÍTULO 2 – EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO MOTETE	57
- Antecessores históricos	59
- Evolução do motete	60
- O motete barroco	63
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOS MOTETES	69
3.1 DAS IST MEINE FREUDE	71
- Considerações gerais	71
- Análise da parte <i>A</i>	80
- Análise da parte <i>B</i>	95
- Análise da parte <i>C</i>	102
- Identificação de figuras musicais	109
3.2 UNSERE TRÜBSAL	165
- Considerações gerais	165
- Análise da parte <i>A</i>	169
- Análise da parte <i>B</i>	180
- Análise da parte <i>C</i>	185
- Identificação de figuras musicais	191

CAPÍTULO 4 – PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA A PERFORMANCE DOS DOIS MOTETES ANALISADOS	221
- Conceitos sobre a música barroca luterana	223
4.1 DAS IST MEINE FREUDE:	
- Relação texto – música	229
- Parâmetros interpretativos	241
4.2 UNSERE TRÜBSAL	
- Relação texto – música	261
- Parâmetros interpretativos	273
CONCLUSÃO	283
BIBLIOGRAFIA	289
ANEXOS	
- ANEXO 1 – Glossário de Figuras Musicais	297
- ANEXO 2 - Gráficos 1 a 10 de “ <i>Das ist meine Freude</i> ”	303
- ANEXO 3 - Gráficos 1 a 6 de “ <i>Unsere Trübsal</i> ”	315
- ANEXO 4 - Partitura “ <i>Das ist meine Freude</i> ”	323
- ANEXO 5 – Partitura “ <i>Unsere Trübsal</i> ”	351

LISTA DE ABREVIATURAS

alto – contralto
apud – citado por
aut. - autêntica
bxo - baixo
c. – cerca de
c. ou comp – compasso
c/ - com
cad - cadência
Cap - capítulo
contrap. – contraponto
do m – dó menor
ed. – edição ou editor
FáM – Fá Maior
Fig.-figura
fl. – período de maior atividade
ibidem – na mesma obra
idem – do mesmo autor
imperf. - imperfeita
J. L. – Johann Ludwig
J. S. - Johann Sebastian
LábM – Lá bemol Maior.
m. – data de morte
melod. – melódica
MibM – Mi bemol Maior
n. – data de nascimento

nº - número

op.cit. - na obra citada

p. - página

perf. - perfeita

princ. - principais

prolong. - prolongamento

pte. - parte

rém - ré menor

rep. - repetição

SibM - Si bemol Maior

sol m - sol menor

suspens. - suspensiva

sust. - sustentação

sop. - soprano

transp. - transposto

ten. - tenor

unis. - uníssono

vol. - volume

3ª - intervalo de terça

3ªm - terça menor

LISTA DE TABELAS

DAS IST MEINE FREUDE

Tabela 1-cadências principais (pte A)	81
Tabela 2 – demais cadências do gráfico 1	81
Tabela 3 – demais cadências do gráfico 2	81
Tabela 4 – demais cadências do gráfico 3	81-82
Tabela 5- demais cadências do gráfico 4	82
Tabela 6- demais cadências do gráfico 5	82
Tabela 7- demais cadências do gráfico 6	82
Tabela 8- cadências principais (pteB)	96
Tabela 9- demais cadências do gráfico 7	96
Tabela 10- demais cadências do gráfico 8	96
Tabela 11- demais cadências do gráfico 9	97
Tabela 12 – cadências (pte C)	103

UNSERE TRÜBSAL

Tabela 13 - Cadências principais (pte A)	170
Tabela 14 - demais cadências do 1º gráfico	170
Tabela 15 - demais cadências do 2º gráfico	170
Tabela 16 – motivo a e a1	174
Tabela 17 – motivo b	178
Tabela 18 - Cadências principais (pte B)	180

Tabela 19 - demais cadências do 3º gráfico	180
Tabela 20 - demais cadências do 4º gráfico	181
Tabela 21 - Cadências principais (pte C)	185
Tabela 22 - demais cadências do 5º gráfico	185
Tabela 23 - demais cadências do 6º gráfico	186

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- genealogia de J. L. Bach	50
Figura 2- parentesco J. L. Bach e J. S. Bach	54
<u>DAS IST MEINE FREUDE</u>	
Figura 3 – bxo e ten.uníssonos	75
Figura 4 - uníssonos sop-alto, alto-ten,ten-bxo	76
Fig.5 – uníssonos ten-bxo	76
Fig.6- unis. entre 02 coros	77
Fig.7- unís comp.28 e 31	78
Fig.8- unís.ptes B	79
Fig.9 -unis. ten-bxo (pte B)	79
Fig.10- 1ª pte do motivo a	83
Fig.11 - 2ª pte do motivo a	84
Fig.12 – Frase	84
Fig.13 - motivo transp (sol m)	85
Fig.14 – motivo transp.(Fà M)	85
Fig.15-notas princ.melisma	85
Fig.16- melisma	85
Fig.17- estrutura melódica do motivo	86
Fig.18 – motivo em contrap.imitativo	86
Fig.19- alterações melódicas do melisma	87

Fig.20 – entradas em fugatto	87
Fig.21-motivo a	88
Fig.22 – comparação c/ motivo a	88
Fig.23- rep.e sust.da linha de sop	88
Fig.24- linha de Sop-motivo inicial	89
Fig.25- linha de Sop. (comp. 20)	89
Fig.26-repetição da estrutura melódica	89
Fig.27- sop. e ten. (comp.20-21)	90
Fig.28 - sop. e ten. (comp. 30-31)	90
Fig.29- motivo a 2.1	90
Fig.30 – motivo a 2 c/ outro texto	91
Fig.31- estrutura melódica (comp.09-10)	91
Fig.32- aproveitamento da estrutura melód. (comp.09-10)	92
Fig.33 – motivo a 2.1	93
Fig.34 – motivo a 2.1.1	93
Fig. 35 – motivo a 2.1.1 (4 vezes)	93
Fig.36 – motivo a 2.1.1 transp.	93
Fig.37- linha soprano- “halte”	94
Fig.38 – motivo a	98
Fig.39 – motivo a 3 (Fá M)	98
Fig.40 – motivo a 3 (SibM)	98
Fig.41- motivo a	99

Fig.42 -motivo a2.1	99
Fig.43- motivo a2.1 (Fá M)	99
Fig.44 – motivo a2.1 (dó m e sol m)	100
Fig.45- motivo a1.1 – comp.33-35	101
Fig.46- motivo a 1.1 comp. 92-95	101
Fig.47 – unsere Trübsal	101
Fig.48 – textura pte B	102
Fig.49- Seqüência harmônica básica	105
Fig.50- acorde final coincide c/ acorde inicial	106
Fig.51 – 2ª parte do motivo a	107
Fig. 52- motivo a 4	108
Fig.53- Anaphora 1a	112
Fig.54 - Anaphora 1b	112
Fig.55 – Anaphora 2a	112
Fig.56 - Anaphora 2b	113
Fig.57 – Anaphora 3a	113
Fig.58 – Anaphora 3b	113
Fig.59 – Anaphora 4	114
Fig.60 – Anaphora 5a	114
Fig.61 – Anaphora 5b	114
Fig.62 – Clímax 1a	115
Fig.63 – Clímax 1b	115

Fig.64 – Gradatio	116
Fig.65 – Paranomasia 1	116
Fig.66 – Paranomasia2	117
Fig.67 – Paranomasia 3a	117
Fig.68 – Paranomasia 3b	117
Fig.69 – Paranomasia 3c	118
Fig.70– Paranomasia 3d	118
Fig.71 – Paranomasia 3e	118
Fig.72- Palillogia 1a	119
Fig.73- Palillogia 1b	119
Fig.74- Palillogia 2	119
Fig.75- Palillogia 3	120
Fig.76- Palillogia 4	120
Fig.77- Palillogia 5 ^a	120
Fig.78- Palillogia 5b	121
Fig.79- Palillogia 6	121
Fig.80- Palillogia 7a	121
Fig.81- Palillogia 7b	122
Fig.82- Palillogia 8	122
Fig.83- Palillogia 9	122
Fig.84- Palillogia 10	123
Fig.85- Palillogia 11	123

Fig.86- Palillogia 12	123
Fig.87- Palillogia 13 a	124
Fig.88- Palillogia 13b	124
Fig.89- Palillogia 14	124
Fig.90- Palillogia 15a	124
Fig.91- Palillogia 15b	125
Fig.92- Palillogia 16	125
Fig.93- Palillogia 17	125
Fig.94- Palillogia 18 ^a	126
Fig.95- Palillogia 18b	126
Fig.96- Palillogia 18c	126
Fig.97- Polypoton 1a	127
Fig.98- Polypoton1b	127
Fig.99 – Polypoton 1c	128
Fig.100 – Polypoton 2a	128
Fig.101 – Polypoton 2b	128
Fig.102 – Polypoton 3a	128
Fig.103 – Polypoton 3b	129
Fig.104 – Polypoton 4a	129
Fig.105 – Polypoton 4b	129
Fig.106 – Polypoton 5a	129
Fig.107 – Polypoton 5b	130

Fig.108 – Polypoton 6a	130
Fig.109 – Polypoton 6b	130
Fig.110 – Polypoton 7a	131
Fig.111 – Polypoton 7b	131
Fig.112 – Polypoton 8	132
Fig.113 – Polypoton 9a	132
Fig.114 – Polypoton 9b	133
Fig.115 – Polypoton 10a	133
Fig.116 – Polypoton 10b	133
Fig.117 – Synonymia 1a	134
Fig.118 – Synonymia 1b	134
Fig.119 – Synonymia 1c	134
Fig.120 – Synonymia 1d	134
Fig.121 – Synonymia 2a	134
Fig.122 – Synonymia 2b	134
Fig.123 – Synonymia 3a	134
Fig.124 – Synonymia 3b	135
Fig.125 – Synonymia 3c	135
Fig.126 – Synonymia 3d	135
Fig.127 – Synonymia 4a	135
Fig.128 – Synonymia 4b	135
Fig.129 – Synonymia 4c	135

Fig.130 – Synonymia 4d	135
Fig.131 – Synonymia 5a	136
Fig.132 – Synonymia 5b	136
Fig.133 – Synonymia 6a	136
Fig.134 – Synonymia 6b	136
Fig.135 – Synonymia 6c	137
Fig.136 – Synonymia 7a	137
Fig.137 – Synonymia 7b	137
Fig.138 – Synonymia 8a	137
Fig.139 – Synonymia 8b	138
Fig.140 – Synonymia 9a	138
Fig.141 – Synonymia 9b	138
Fig.142 – Apocope 1	139
Fig.143- Apocope 2	139
Fig.144- Apocope 3	139
Fig.145- Prolongatio	140
Fig.146- Saltus Duriusculus	140
Fig.147- Hypotyposis 1	141
Fig.148- Hypotyposis 2	141
Fig.149- Hypotyposis 3	141
Fig.150- Hypotyposis 4	142
Fig.151- Hypotyposis 5	142

Fig.152- Hypotypopsis 6	142
Fig.153- Hypotypopsis 7	142
Fig.154- Hypotypopsis 08	142
Fig.155- Hypotypopsis 09	142
Fig.156- Hypotypopsis 10	143
Fig.157- Hypotypopsis 11	143
Fig.158- Hypotypopsis 12	143
Fig.159- Hypotypopsis 13	143
Fig.160- Hypotypopsis 14	143
Fig.161- Hypotypopsis 15	143
Fig.162- Hypotypopsis 16	143
Fig.163- Hypotypopsis 17	143
Fig.164- Hypotypopsis 18	144
Fig.165- Hypotypopsis 19	144
Fig.166- Hypotypopsis 20	144
Fig.167- Hypotypopsis 21	144
Fig.168- Hypotypopsis 22	144
Fig.169- Hypotypopsis 23	144
Fig.170- Hypotypopsis 24	144
Fig.171- Hypotypopsis 25	144
Fig.172- Hypotypopsis 26	145
Fig.173- Hypotypopsis 27	145

Fig.174- Hypotypopsis 28	145
Fig.175- Hypotypopsis 29	145
Fig.176- Hypotypopsis 30	145
Fig.177- Hypotypopsis 31	145
Fig.178- Hypotypopsis 32	145
Fig.179- Hypotypopsis 33	145
Fig.180- Hypotypopsis 34	146
Fig.181- Hypotypopsis 35	146
Fig.182- Hypotypopsis 36	146
Fig.183- Hypotypopsis 37	146
Fig.184- Hypotypopsis 38	146
Fig.185- Hypotypopsis 39	146
Fig.186- Hypotypopsis 40	146
Fig.187- Hypotypopsis 41	146
Fig.188- Hypotypopsis 42	147
Fig.189- Hypotypopsis 43	147
Fig.190- Hypotypopsis 44	147
Fig.191- Hypotypopsis 45	147
Fig.192- Hypotypopsis 46	147
Fig.193- Hypotypopsis 47	147
Fig.194- Hypotypopsis 48	147
Fig.195- Hypotypopsis 49	148

Fig.196- Circulatio 1	148
Fig.197- Circulatio 2	148
Fig.198 – Circulatio 3	148
Fig.199 – Circulatio 4	148
Fig.200 – Variatio	149
Fig.201- Noema 1	149
Fig.202- Noema 2	150
Fig.203- Anaploce 1	151
Fig.204- Anaploce 2	152
Fig.205- Anaploce 3	153
Fig.206- Anaploce 4	154
Fig.207- Analepsis 1	155
Fig.208 – Analepsis 2	155
Fig.209 – Analepsis 3	156
Fig.210 – Mimesis 1	156
Fig.211 - Mimesis 2	157
Fig.212 – Abruptio	158
Fig.213- Aposiopesis	159
Fig.214- Emphasis	160
Fig.215- Epanalepsis 1	161
Fig.216 . Epanalepsis 2	162
Fig.217 – Epanadiplosis	163

UNSERE TRÜBSAL

Fig. 218 - motivo a , motivo b	171
Fig.219- frase	171
Fig.220 - frase transposta	171
Fig.221 - motivo a1	171
Fig.222 - ritmo motivo a , ritmo motivo b	172
Fig.223 - notas principais dos motivos a e b	172
Fig.224 – características do motivo a	173
Fig.225 – procedimentos harmônicos do motivo a transposto	173
Fig.226 - imitações consecutivas do motivo a1	174
Fig.227 – motivo transposto em 3ª paralela	175
Fig. 228- motivo transp. c/ prolong. Rítmica	175
Fig.229 – resolução em outra voz	176
Fig.230 - motivo c/ alterações	176
Fig.231 – motivo c/ prolong.rítmico e resolução em outra voz	176
Fig.232 – imitação	176
Fig.233 – aumentação e resolução em outra voz	176
Fig. 234 – resolução em outra voz	177
Fig.235 – aumentação e 3ªparalela	177
Fig. 236- resolução em outra voz	177
Fig. 237 – resolução em outra voz	177
Fig.238 – alteração rítmica e textual	178
Fig.239 - alteração rítmica e textual	178

Fig.240 – imitação e alteração textual	178
Fig. 241 – alteração melódica e rítmica	179
Fig.242 – alteração rítmica e melódica	179
Fig.243 - alteração rítmica e melódica	179
Fig.244 – apresentação do motivo c	181
Fig. 245 – notas principais do motivo c	182
Fig.246 – motivo c1	182
Fig. 247 – notas principais motivo c1	182
Fig. 248 - motivo c1	182
Fig. 249 – notas principais do motivo c1	182
Fig. 250 - motivo c2	182
Fig. 251 – notas principais do motivo c2	183
Fig. 252 - motivo c2	183
Fig. 253 – notas principais do motivo c2	183
Fig. 254 - motivo c2 transposto	183
Fig. 255 – notas principais do motivo c2 transposto	183
Fig. 256 – motivo c2.1	184
Fig.257 - notas principais do motivo c 2.1	184
Fig. 258 – motivo c 2.2.	184
Fig.259 - notas principais do motivo c 2.2	184
Fig.260 - utilização de elementos do motivo a, a1 e b	188
Fig.261 – utilização da estrutura melismática do motivo c	189

Fig. 262 – Anaphora 1	193
Fig. 263 – Anaphora 2	193
Fig. 264 – Anaphora 3	194
Fig.265 - Clímax	194
Fig.266 – Paranomasia 1 (a e b)	194
Fig.267 – Paranomasia 2	195
Fig.268 – Paranomasia 3	195
Fig.269 – Palillogia 1	195
Fig.270 – Palillogia 2	195
Fig.271 – Polypoton	196
Fig. 272 – Apocope 1	196
Fig. 273 – Apocope 2	196
Fig. 274 – Apocope 3	197
Fig.275 – Cadentiae Duriusculae	197
Fig.276 – Prolongatio 1	197
Fig.277 – Prolongatio 2	198
Fig.278 – Syncope 1	198
Fig. 279 – Syncope 2	198
Fig. 280 – Syncope 3	198
Fig.281 – Syncope 4	199
Fig. 282 – Syncope 5	199
Fig. 283- Syncope 6	199
Fig. 284- Syncope 7	199

Fig.285 – Exclamatio 1	200
Fig.286 – Exclamatio 2	200
Fig. 287 - Saltus duriusculus 1	200
Fig. 288 - Saltus duriusculus 2	200
Fig.289 - Saltus duriusculus 3	200
Fig.290 - Saltus duriusculus 4	200
Fig.291 - Saltus duriusculus 5	200
Fig.292 - Passus duriusculus	201
Fig. 293 – Hypotyposis 1	201
Fig. 294 – Hypotyposis 2	201
Fig. 295 – Hypotyposis 3	201
Fig. 296 – Hypotyposis 4	202
Fig. 297 – Hypotyposis 5	202
Fig. 298 – Hypotyposis 6	202
Fig. 299 – Hypotyposis 7	202
Fig. 300 – Hypotyposis 8	202
Fig. 301 – Hypotyposis 9	203
Fig. 302 – Hypotyposis 10	203
Fig. 303 – Hypotyposis 11	203
Fig.304 – Anabasis	203
Fig.305 – Circulatio	203
Fig.306 – Metabasis 1	204
Fig. 307 – Metabasis 2 e 3	204

Fig. 308 – Metabasis 4	204
Fig. 309 – Metabasis 5	204
Fig. 310 – Metabasis 6	205
Fig. 311 – Metabasis 7	205
Fig. 312 – Metabasis 8	205
Fig.313 – Antitheton 1	206
Fig.314 – Antitheton 2	206
Fig. 315 – Noema 1	208
Fig.316 - Noema 2	209
Fig.317 - Noema 3	209
Fig.318 - Noema 4	210
Fig.319 - Noema 5	210
Fig.320 - Noema 6	211
Fig.321 – Anaploce 1	212
Fig.322 – Aposiopesis 1	214
Fig. 323 – Aposiopesis 2	214
Fig. 324 – Aposiopesis 3	215
Fig. 325 – Aposiopesis 4	215
Fig. 326 – Aposiopesis 5	216
Fig. 327 – Aposiopesis 6	217
Fig. 328 – Aposiopesis 7	218
Fig. 329 – Emphasis e Epizeuxis 1	219

Fig. 330 – Emphasis e Epizeuxis 2 219

Fig. 331 – continuação Emphasis e Epizeuxis 2 219

DAS IST MEINE FREUDE

Fig. 332 - Série harmônica 236

Fig. 333 – Diferença de edição 1 244

Fig. 334 – Diferença de edição 1.1 244

Fig. 335 – Diferença de edição 2 244

Fig. 336 – Diferença de edição 2.1 245

Fig. 337 – Diferença de edição 3 245

Fig. 338 – Diferença de edição 3.1 245

Fig. 339 – Diferença de edição 4 246

Fig. 340 – Diferença de edição 4.1 246

Fig. 341 – Marcação de regência 1 255

Fig. 342 – Marcação de regência 2 255

Fig. 343 – Marcação de regência 3 255

Fig. 344 – Marcação de regência 4 255

UNSERE TRÜBSAL

Fig. 345 - Diferença de edição 1 275

Fig. 346 - Diferença de edição 1.1 275

Fig. 347 - Diferença de edição 2	276
Fig. 348 - Diferença de edição 2.1	276
Fig. 349 - Diferença de edição 3	276
Fig. 350 - Diferença de edição 3.1	276
Fig.351 – fraseado motivo a	281
Fig.352 – contraste f e p	282

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O interesse pela obra do compositor Johann Ludwig Bach (1677-1731) surgiu por intermédio de uma de suas composições: um motete a seis vozes, “*a cappella*”, denominado “UNSERE TRÜBSAL”. Verificou-se que Johann Ludwig Bach, do ramo da família Bach na cidade de Meiningen, apresentava um catálogo de obras constituído, em sua maior parte, por cantatas e motetes. A pesquisa bibliográfica acusou a existência de uma tese de doutorado, de cunho musicológico, que forneceu alguns dados biográficos importantes e uma visão geral das cantatas deste compositor. A riqueza musical da obra acima mencionada, aliada à ausência de estudos voltados aos motetes, direcionou o trabalho para estas peças. Dentre os oito títulos catalogados, delimitou-se o âmbito da pesquisa aos motetes editados e à análise retórico-musical dos mesmos. Os motetes “DAS IST MEINE FREUDE” e “UNSERE TÜBSAL”, tornaram-se assim, objetos deste estudo.

O trabalho é distribuído em quatro capítulos. No capítulo inicial, são apresentados os dados biográficos do compositor, informações sobre a cidade de Meiningen, parentesco com Johann Sebastian Bach e um catálogo de obras. Através do levantamento das origens genealógicas dos dois compositores, constatou-se que não são primos em segundo grau, como consta em algumas referências, mas que o parentesco é de terceiro grau.

O segundo capítulo traça o desenvolvimento histórico do motete, desde seus antecessores até o período barroco. O capítulo seguinte, corpo principal da dissertação, está direcionado à análise de cada um dos motetes, do ponto de vista formal, melódico e harmônico, assim como da textura utilizada. A análise se completa com a identificação de figuras retórico-musicais.

Para a análise harmônica, toma-se como referência a técnica de análise proposta por Felix Salzer, que estabelece a estrutura harmônica básica da obra, determinada pela coerência tonal. Para a análise melódica, a técnica adotada é a sugerida por Arnold Schönberg, que considera o motivo como a célula responsável pela coerência e compreensibilidade do discurso musical. A parte final deste capítulo é destinada à identificação de figuras retórico-musicais, tendo em vista a classificação proposta por George Buelow e Dietrich Bartel.

O capítulo final pode ser subdividido em três partes. Na primeira, são fornecidos alguns conceitos estilísticos sobre a música barroca luterana. Na

seqüência, são demonstradas as evidências musicais que comprovam a estreita relação texto e música, para, a seguir, serem traçados os parâmetros interpretativos dos motetes. Este capítulo aponta ainda, diferenças entre as duas edições utilizadas: “Möseler Verlag”, datada de 1964 e “Choral Public Domain”, bem mais recente, editada em 2000/2001.

Os parâmetros interpretativos de cada peça são determinados com o objetivo de oferecer ao regente coral algumas diretrizes, visando a preparação e performance dos motetes “DAS IST MEINE FREUDE” e “UNSERE TRÜBSAL”. Tais considerações são estabelecidas, levando-se em consideração, as conclusões obtidas pela análise destas obras, assim como as determinantes estilísticas do período barroco, no qual as peças estão inseridas. Dentre estas, a forte conexão texto e música, é, sem dúvida, o eixo condutor para uma performance coerente, do ponto de vista estético, musical e estilístico.

PRIMEIRO CAPÍTULO

JOHANN LUDWIG
BACH

O RAMO DA FAMÍLIA BACH EM MEININGEN DESDE OS PRIMEIROS ANCESTRAIS ATÉ JOHANN LUDWIG BACH

Graças à genealogia compilada por Johann Sebastian Bach e continuada por Carl Philipp Emanuel¹, a história da linha Meiningen da família Bach é conhecida desde seus primeiros dias. Como os outros ramos, os Bachs de Meiningen têm como ancestral Veit Bach, um padeiro da Hungria, que, no século XVI, foi forçado a fugir para a Alemanha por causa de sua fé luterana. Depois de vender o que foi possível de suas propriedades, ele foi para a Turíngia, onde encontrou liberdade para praticar sua religião. Estabeleceu-se em Wechmar, perto de Gotha e lá pode dar continuidade ao seu ofício². O dom de Veit para a música é atestado nos registros de Johann Sebastian quando relata que Veit gostava de ficar tocando sua cítara enquanto o moinho de trigo trabalhava. De seus dois filhos, somente Johannes (morto em 1626) mostrou algum talento musical, tendo recebido instrução de seu tio, Caspar Bach (nascido em c. 1570), um músico da cidade de Gotha. Depois de seu aprendizado, retornou a Wechmar, onde trabalhou como tapeceiro, exercendo paralelamente sua profissão musical. Do irmão de Johannes, Lips, nada é conhecido, exceto que ele é listado como Lips, filho de Veit, no registro de Wechmar, onde sua morte foi registrada em 1620.³ Ele é provavelmente o mesmo Bach que é listado como tapeceiro sem nome na genealogia. O filho de Lips, Wendel (1619-1682) era um agricultor. Entretanto, somente sobre seu filho Jacob (1655-1718,) há informações mais detalhadas.

Jacob Bach freqüentou a Escola de Latim em Eisenach de 1669 a 1671, e depois uma escola similar em Gotha, onde recebeu boa instrução musical, passando mais tarde este ensino a seu filho, Johann Ludwig.⁴ Em Gotha ele se apaixonou e casou com Anna Martha Schmidt, filha de um chapeleiro. Para sustentar seu casamento, Jacob foi forçado a interromper seus estudos e ingressar no serviço do príncipe de Eisenach como um mosqueteiro⁵. Mas a carreira militar não era do gosto de Jacob, e, um ano mais tarde, conseguiu sua dispensa. Pouco tempo depois, obteve uma

¹ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Der Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie*. Bach Urkunden, Max Schneider, Editor, Neue Bachgesellschaft, Jahrgang XVIII, Leipzig, 1917, apud JAFFE, A. M. *The cantatas of Johann Ludwig Bach*. Boston University, Music Department, Philosophy Doctor, 1957, p. 35

² IDEM, ibidem

³ GEIRINGER, K. *The Bach Family: Seven Generations of Creative Genius*. New York: Oxford University Press, 1954, p. 12 apud JAFFE, A.M., Op.cit, 1957, p.36

⁴ IDEM, ibidem, p. 103 apud JAFFE Op.cit, 1957, p.36

⁵ IDEM, ibidem.

posição como cantor e mestre de escola na vila de Thal, onde seu filho mais velho, Johann Ludwig nasceu.

Jacob não permaneceu muito tempo neste emprego, mudando-se sucessivamente para Steinbach, Wasungen e Rhula, exercendo sempre atividades semelhantes. Teve três esposas e depois de se casar pela quarta vez, foi, aos 61 anos, pai de mais duas crianças, antes de morrer em 1718⁶.

DADOS BIOGRÁFICOS DE JOHANN LUDWIG BACH

Nascido em Thal, aos 04 de Fevereiro de 1677, Johann Ludwig frequentou o Gymnasium de Gotha por cinco anos (1688-1693) e estudou Teologia⁷. Sua primeira posição foi a de cantor e mestre escolar em Salzungen. J. L. Bach foi o primeiro na linha Bach de Meiningen que obteve uma posição na corte. Com vinte e dois anos foi chamado para servir na corte do recém criado principado de Saxe-Meiningen.

Desde 1703⁸, era cantor da corte e mestre ducal dos escudeiros⁹, um cargo que lhe concedia pouco tempo para o trabalho criativo. Suas obrigações incluíam desde a realização de encontros para orações de manhã e ao anoitecer com os escudeiros e certos oficiais da corte; ensinando leitura, escrita, aritmética e história para os jovens; supervisionando e agendando todas as atividades dos jovens escudeiros e oficiais; além de cuidar dos registros da igreja, dirigindo as atividades musicais da capela da corte. Esta posição, entretanto, era equivalente a de um criado¹⁰ e Johann Ludwig não gostava de regras estritas e ansiava por mais liberdade, tanto pessoal como criativa. Esta foi a razão da petição de seu pai, em 26 de outubro de 1706 para o Consistório¹¹ de Eisenach, requerendo a indicação de Johann Ludwig para o cargo de mestre de capela, o qual estava vago devido à morte de Andreas Christian Dedekind.¹² Apesar da solicitação para a troca de função não ser atendida, a situação começou a melhorar quando, após a morte do príncipe Bernhard, em Abril de 1706, o príncipe Ernst Ludwig tornou-se o monarca. O novo duque tinha uma grande

⁶IDEM, ibidem, apud JAFFÉ, Op.cit, 1957 p.37

⁷IDEM, ibidem, p. 104 apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.37

⁸In TREIBER, F. Die thüringisch-sächsische Kirchen- Kantate zur Zeit des jungen J. S. Bach, Archiv für Musikforschung, Leipiz, 1937, p. 153, a data é dada como 1708, apud JAFFÉ, Op.cit, p.38.

⁹MÜHLFELD, C. Die herzogliche Hofkapelle zu Meiningen. Meiningen: Brückner & Renner, 1910, p. 3 apud JAFFÉ, Op.cit, p.39

¹⁰IDEM, ibidem.

¹¹ Consistório = assembléia

¹²GEIRINGER, Op.cit, 1954, p. 105 apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.39

consideração por J. L. Bach, que havia sido mestre de pintura¹³ de seus filhos. Gradualmente, Johann Ludwig foi substituído em todos os seus deveres incômodos, e em 1711, foi indicado diretor da orquestra da corte¹⁴. Com o Duque Ernst Ludwig, Johann encontrou um patrão ideal. O próprio príncipe era um ávido poeta e músico e promoveu a prosperidade do ducado de Meiningen, cuidando do bem-estar espiritual de seus súditos, através de várias edições regulares de festivais sacros e da escrita de alguns volumes de sermões. Desta forma, tentou igualar seu pequeno principado ao esplendor das grandes cortes européias.

O segundo casamento do príncipe, em 1714, com a filha do Grande Elector de Brandemburgo e viúva do Margrave de Beyreuth, Elisabeth Sofia, provocou o crescimento da escala dos entretenimentos da corte.

Em 1711, foi possível a Johann Ludwig estabelecer uma família por conta própria, desde que tal fato não compromettesse suas obrigações na corte. Assim, ele se casou com Maria Anna Rust¹⁵ (? - 1733) em 17 de Novembro de 1711. De acordo com Percy Young¹⁶ o nome da esposa é Marie Johanne. A moça era filha de um arquiteto, Samuel Rust, construtor do Elisabethenburg de Meiningen. Dois filhos nasceram do casamento: Samuel Anton, em 1713, e Gottlieb Friedrich, um ano mais tarde. Ambos demonstraram talento musical; Gottlieb possuía também um dom para a pintura.

De acordo com Spitta¹⁷, Johann Ludwig era responsável pelo entretenimento musical da corte nas refeições do meio-dia e do anoitecer; freqüentemente ele precisava acompanhar artistas visitantes. É provável que através destes artistas, Johann tenha se familiarizado com o estilo italiano de composição. Turnês de concerto com a orquestra também eram comuns. A tradição dos concertos em turnê realizados pela orquestra de Meiningen foi estabelecida por Ludwig Bach por volta de 1711 e se manteve com Brahms, Von Bülow e Reger¹⁸.

A morte de Ernst Ludwig em 1724 foi um grande golpe para Johann Ludwig, que perdeu não só um patrão compreensivo, mas também um

¹³ A vocação para as artes plásticas é uma das características do ramo Bach em Meiningen

¹⁴ MÜHLFELD, *op. cit.*, 1910, p. 93 apud JAFFÉ, *Op.cit.*, 1957, p.40.

¹⁵ JAFFÉ, A M., *Op.cit.*, 1957 p.42

¹⁶ YOUNG, Percy. *The Bachs*, Library of Congress Catalog Card, 1970, p.125.

¹⁷ SPITTA, P. *Johann Sebastian Bach*. Tradução p/ o inglês de Clara Bell e J. A. Fuller- Maitland., New York: Dover Publications, 1951, v.1, p. 582 apud JAFFÉ, *Op.cit.*, p. 42-43.

¹⁸ MAX, H. Prefácio das cantatas "Mache dich auf, werde licht" e "Ja, mir hast du Arbeit gemacht" de J. L. Bach. Trad. Linda Page (alemão-inglês), Stuttgart: Hänslar Verlag, 1984

amigo. Neste mesmo ano¹⁹, Johann Ludwig compõe TRAUERMUSIK, em memória do recente falecimento do duque²⁰. Este trabalho, cuja composição se situa entre cantata e motete é um exemplo da virtuosidade de Ludwig. Foi composta para dois coros, um acompanhado de cordas e contínuo e o outro, por uma variedade de instrumentos. A primeira sessão da obra inclui sopros, cordas e contínuo. A partir da segunda parte, as cordas são omitidas e na terceira sessão são acrescentados trompetes em surdina e tímpanos aos sopros e contínuo. A escrita vocal, predominantemente homofônica, culmina com uma esplêndida despedida. Quando a alma do duque finalmente entra no céu, é saudada por jubilantes aleluias, entoado por um coro enquanto o outro coro canta um alegre coral.

O príncipe herdeiro não tinha idade suficiente para governar, e dois tios governaram como tutores, ocupados demais na disputa pelo poder para dar valor às Artes. Johann Ludwig continuou suas atividades como diretor musical e professor do jovem príncipe a quem ministrava aulas de música e pintura. Por alguns anos, seu salário foi pago irregularmente, até que solicitou o pagamento dos salários atrasados a um dos mentores, príncipe Anton Ulrich. O agradecimento pela concessão de seu pedido pode ter sido o motivo para que ele escrevesse um “Festival Cantata” em honra ao Príncipe, em 1728, no retorno de sua visita a Viena²¹.

A data da morte de Johann Ludwig apresenta variações, desde 1730²² até 1741²³. Entretanto, o registro de morte da igreja de Meiningen lista a data do funeral como primeiro de Maio de 1731, e esta data é aceita por Mühlfeld²⁴. Seus dois filhos serviram como organistas da capela da corte por um curto período de tempo, e o salário do pai continuou a ser pago no nome dos filhos, devido a um pedido da viúva de Johann.

A vida do filho mais velho de Johann Ludwig, Samuel Anton, é bem documentada. De 1721 a 1731 ele freqüentou o Ginásio Bernhardium, e a partir de 1732 estudou Direito em Leipzig. Depois de seu retorno a

¹⁹ A informação de JAFFE, Op.cit, 1957, p. 401 é que a obra foi composta para o funeral do duque.

²⁰ Informação sustentada por YOUNG, Op.cit, p.128

²¹ MÜHLFELD, Op.cit., 1910, p. 96 apud JAFFE, Op.cit, 1957, p.44

²² BITTER, C.H. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, Berlim: Müller, 1868, vol. 2, p. 381 apud JAFFÉ, Op. cit, 1957.

²³ BACH, Carl Philipp Emanuel, op. cit, apud JAFFÉ, Op.cit.

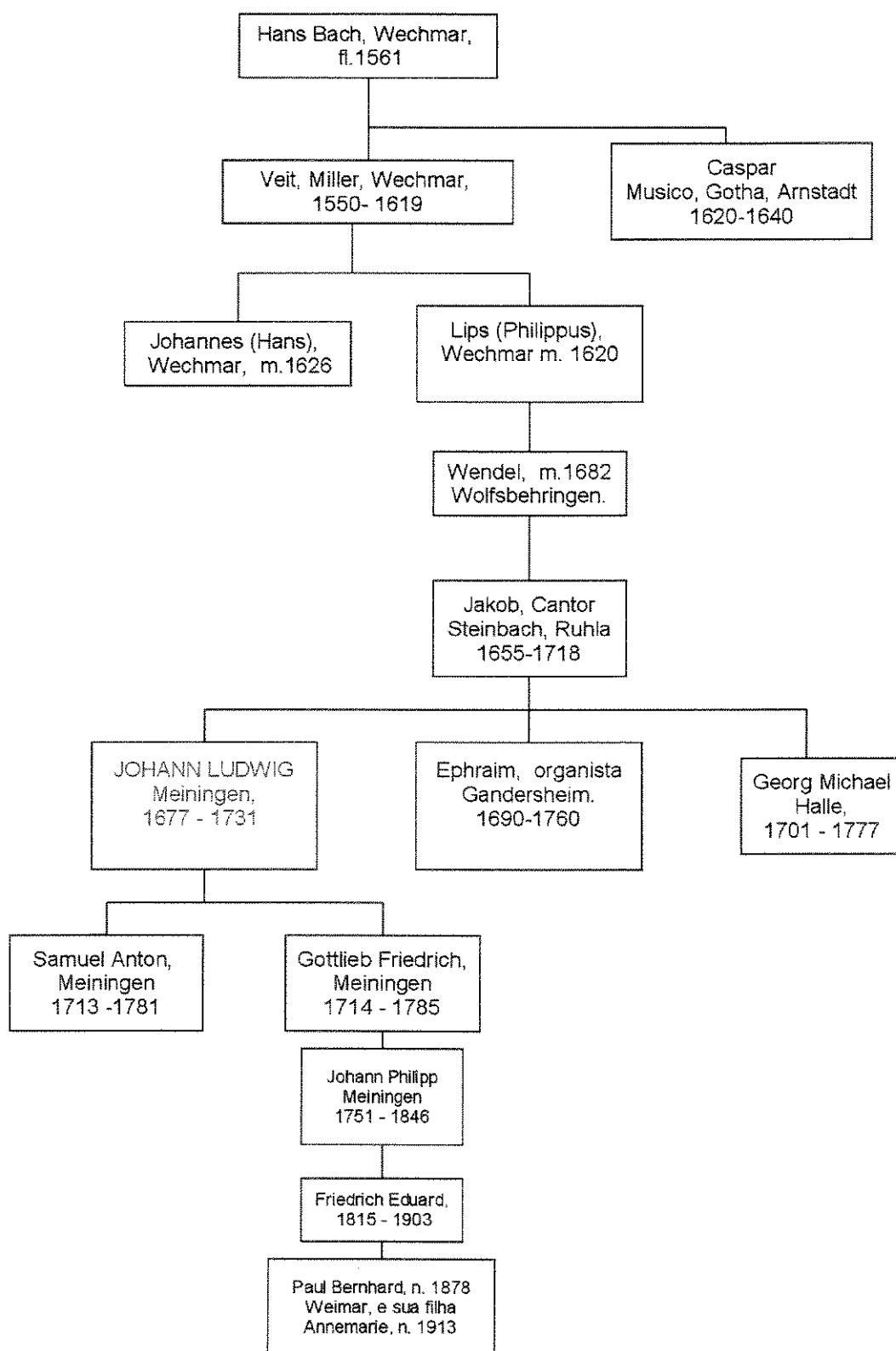
²⁴ MÜHLFELD, op. cit., 1910, p.23 apud JAFFÉ, Op.cit.

Meiningen, em 1735, ele foi empregado na corte em várias funções, até ser indicado como secretário em 1771. Morreu solteiro em 1781.

Seu irmão, Gottlieb Friedrich foi um pintor por profissão e músico por inclinação. Recebeu treinamento de seu pai e serviu na corte como pintor de 1745 até sua morte em 1785. Era conhecido especialmente por suas miniaturas e retratos, as quais refletiam o gosto do Rococó francês. De seus três filhos, dois se tornaram ministros protestantes, enquanto o mais jovem, Johann Philipp (1752-1846), seguiu os passos do pai. O filho de Philipp, Friedrich Carl Eduard (1815-1903) não possuía aparentemente um talento artístico; e foi empregado como um guarda florestal ducal. Tanto seu filho, Paul Karl Bernhard (n.1878) como sua neta, Annemarie (n. 1913?) herdaram o talento artístico de seus ancestrais. Paul, apesar de servir em Weimar como um inspetor postal era um bom cellista amador e pintor. Colecionou em sua casa, em Eisenach, numerosos quadros de seu avô.

Na página seguinte, a genealogia de Johann Ludwig Bach.

Figura 1 **Genealogia de Johann Ludwig**



A CIDADE DE MEININGEN

Meiningen, localizada no canto sudoeste de Thüringer Wald, coloca-se como um isolamento paradisíaco no tempo dos Bachs. Sua tradição cultural foi estabelecida pelo condado de Henneberg e amplamente desenvolvida após 1680, quando se tornou um ducado independente, com uma série de duques que promoveram o desenvolvimento através da Casa de Saxe-Meiningen. Este pequeno ducado foi criado como resultado da divisão do patrimônio do Príncipe Ernst, O Piedoso, de Gotha, entre seus sete filhos.

Em 1680, o terceiro filho do Príncipe Ernst, príncipe Bernhard, herdou Meiningen e algumas cidades vizinhas. Com os progressos na área agrícola e de mineração, igrejas foram construídas e um novo orfanato e Escola de Latim foram estabelecidos. Embora aparentemente a prosperidade de seus súditos parecesse guiar suas ações, ele não hesitou em vender alguns deles ao Doge de Veneza²⁵, quando a situação financeira piorou, devido as suas prodigiosas despesas com desperdícios nos entretenimentos da corte.²⁶

O período de desenvolvimento do mecenato nas Artes dependeu não só dos mecenas, mas também de suas esposas. Tal fato ocorreu em Meiningen. O duque Bernhard I, era casado com a viúva Duquesa de Mecklenburg-Schwerin, uma filha de Anton Ubrich de Braunschweig, bem conhecida por sua habilidade em belas artes. Acostumada com os prazeres da Corte de seu pai, encorajou seu marido a trazer para sua Corte entretenimentos do mesmo nível de Braunschweig. Foi com esta intenção que Georg C. Schürmann²⁷ (1672-1751) foi temporariamente transferido da Corte de seu pai para a sua, com a tarefa de ali estabelecer a ópera. Em 1703, a ópera de Schürmann, "Opfer der Zeiten der wahren Tugend gewidmet" foi a primeira de uma série de óperas compostas e dirigidas por ele em Meiningen. Neste mesmo ano, J. L. Bach tornou-se Kantor de Schürmann.

A partir de 1706, o herdeiro de Bernhard I, o duque Ernst Ludwig continuou a política construtiva de seu pai, erigindo seis novas igrejas, numerosos edifícios públicos, oferecendo assim, condições culturais e espirituais favoráveis aos seus súditos, através da realização de várias

²⁵ DOGE = magistrado supremo das antigas repúblicas de Veneza e Gênova.

²⁶ GEIRINGER, Op.cit, 1954, p. 104 apud JAFFE, Op.cit, 1957, p.

²⁷ SCHURMANN, G. C. , figura importante no início da história da ópera na Alemanha.

edições regulares de festivais sacros e da escrita de alguns volumes de sermões. Com estas medidas, sua intenção era elevar seu principado ao mesmo nível cultural e social das grandes cortes européias.

JOHANN LUDWIG BACH E JOHANN SEBASTIAN BACH

É possível que Johann Sebastian Bach tenha tomado conhecimento das cantatas escritas por Ludwig durante uma visita a Meiningen. Mas, se esta visita é somente uma conjectura, é fato comprovado que J. S. Bach realizou dezoito cantatas de seu primo em Leipzig, em 1726.

A maneira pela qual Johann Sebastian Bach teve acesso á obra musical de seu primo não é conhecida. Algumas possibilidades são apresentadas por Spitta²⁸, Treiber²⁹, Terry³⁰ e Geiringer³¹. Spitta sustenta a possibilidade da visita de Sebastian a Meiningen em 1715 ou 1716, ocasião na qual teriam sido feitas as cópias. Em parágrafos posteriores ele menciona que as cópias podem ter sido feitas num período posterior. Treiber é favorável às datas de 1715/16 e tenta provar tal fato, encontrando similaridades entre as cantatas de Sebastian em Weimar e as de Ludwig. Terry e Geiringer acreditam que uma data posterior a esta é mais plausível. Geiringer se baseia nas partes de contínuo transpostas, encontradas me seus manuscritos, que refletem a prática de Johann Sebastian em Leipzig,

As dezessete cantatas de Ludwig foram copiadas por Sebastian para seu próprio estudo e uso. Não há datas em nenhum dos manuscritos. Assim as datas, tanto de composição como do processo de cópias, permanecem desconhecidas. Das cópias feitas por J. S. Bach, treze cantatas existem até hoje, mas somente cinco das partes da performance de Leipzig foram preservadas.

Depois da morte de J. S. Bach, as partituras e as partes passaram para seu filho Carl Philipp Emanuel. Elas foram compradas pela “*Königliche Bibliothek*” em 1854; doze destas partituras foram reunidas em um só volume com a numeração de arquivo P397. Entretanto, no final do século XIX, Alfred Dörffel propôs uma numeração válida até hoje, que está registrada na edição completa do *BACHGESELLSCHAFT'S* (BG 41, p. 275).

²⁸ SPITTA, Op. cit., 1951 p.389, apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.47

²⁹ TREIBER, Op.cit., 1937 p.153, apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.47

³⁰ TERRY, C. *Bach*, London: Oxford University Press, 1952, p. 110, apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.47

³¹ GEIRINGER, Op.cit, 1954, p.109, apud JAFFÉ, Op.cit, 1957, p.48

Desde o final da 2ª Guerra Mundial a maior parte deste material (partituras e partes) está na “*Deutsche Staatsbibliothek Berlin*” enquanto a “*Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz*” possui somente algumas partes.

Entre as partituras há uma carta de C. P. E. Bach, da qual alguns trechos estão transcritos abaixo:

“Peças sacras do mestre da capela ducal de Meiningen, Sr. Johann Ludwig Bach...”

Há coros em todas elas; além disso, todas contêm uma boa variedade de solos, duetos, recitativos e árias. Elas não são muito longas. O trabalho é aplicado e resulta em boas composições. Os coros são excepcionais...há muitas obras para ocasiões festivas, três peças para a Páscoa. Todos os textos são bíblicos e foram tão bem empregados que podem ser usados em qualquer ocasião...”³².

Até a publicação do artigo de William Scheide³³, acreditava-se que a décima oitava cantata de J. L. Bach estava perdida, mas o autor constata que a cantata “*Denn du wirst meine Seele*” (BWV 15), considerada a primeira cantata de J. S. Bach, é na verdade, a décima oitava de Ludwig.

O artigo de Timothy Smith³⁴ considera que Johann Ludwig Bach é primo em segundo grau de Johann Sebastian (apresentando, inclusive, uma árvore genealógica). Ao consultar diversas fontes sobre a genealogia da família Bach, pode-se concluir que são primos em terceiro grau, conforme pode ser observado no organograma exposto na página seguinte.

³² MAX, H. Op.cit, 1984

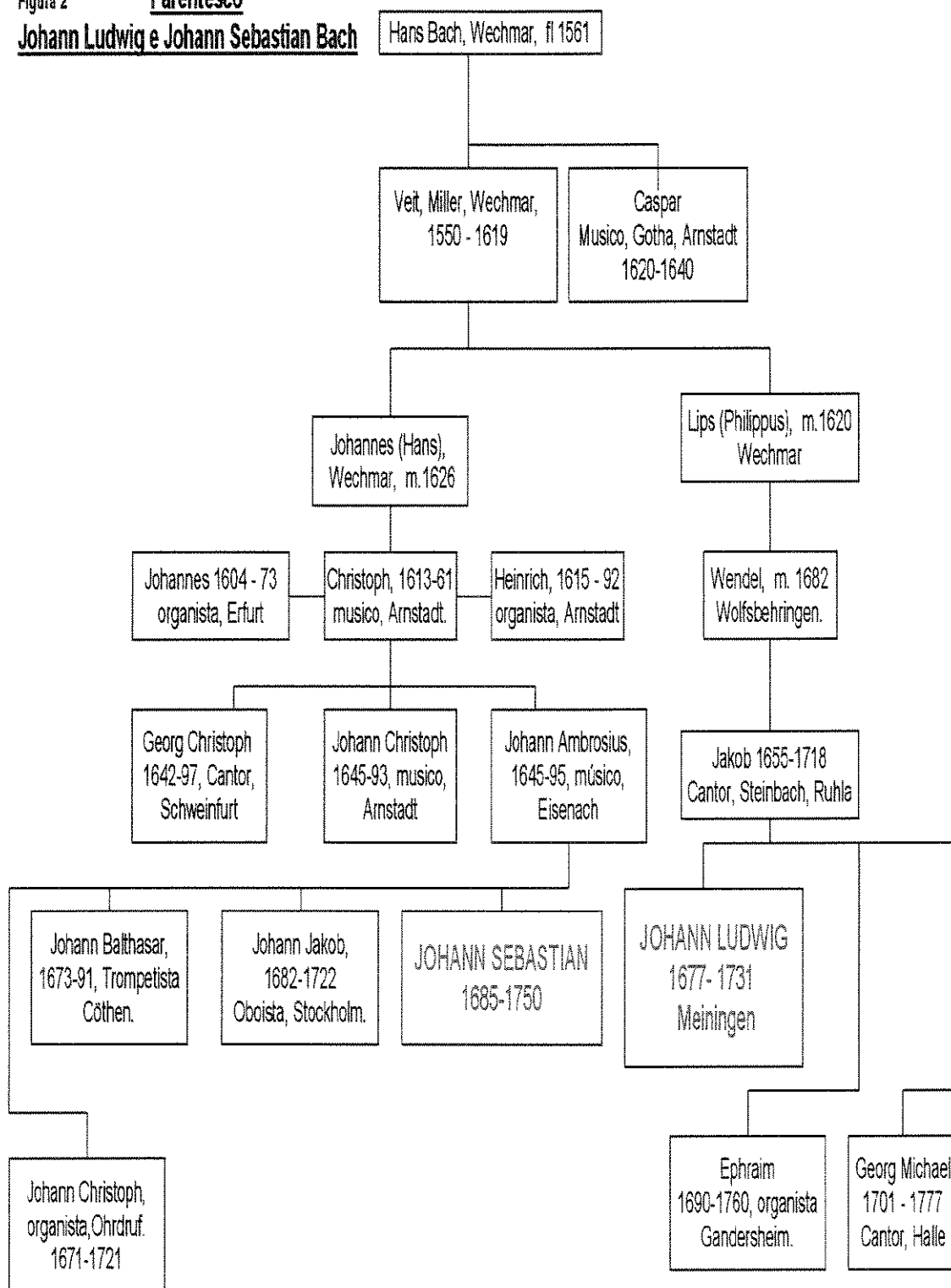
³³ SCHEIDE, W. “Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vettters Johann Ludwig Bach”, in *Bach- Jahrbuch* 1959, 1961 e 1962 apud Max, H. Op.cit, 1984..

³⁴ SMITH, T. disponível em: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/jbach/jbach.html>

Figura 2

Parentesco

Johann Ludwig e Johann Sebastian Bach



CATÁLOGO DE OBRAS:

19 CANTATAS, 18 sacras e 01 secular.

- 1- Gott ist unser Zuversicht
- 2- Der Gottlosen Arbeit wird fehlen
- 3- Darum will ich auch erwählen
- 4- Darum säet euch Gerechtigkeit
- 5- Ja, nun hast du Arbeit gemacht, *editada*
- 6- Wie lieblich sind auf den Bergen
- 7- Ich will meinen Geist in auch geben
- 8- Die mit Tränen säen, *editada*
- 9- Mache dich auf, werde Licht, *editada*
- 10- Es ist aus der Angst und Gericht
- 11- Er machet uns lebendig
- 12- Und ich will ihnen einen einigen Hirten erwecken
- 13- Der Herr wird ein neues im Land erschaffen
- 14- Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele
- 15- Durch sein Erkenntnis
- 16- Ich aber ging für dir über
- 17- Siehe ich will meinen Engel senden (BWV 15), *editada*
- 18- Denn du wirst meine Seele
- 19- Klingt vergnügt (cantata secular)

08 MOTETES:

- 1- Das ist meine Freude, 08 vozes, *editado*
- 2- Die richtig für sich gewandelt haben, 10 vozes
- 3- Gedenke meiner, mein Gott, 08 vozes
- 4- Gott sei mir gnädig, 09 vozes
- 5- Ich will auf den Herren schauen, 08 vozes
- 6- Sei nun wieder zufrieden, 08 vozes,
- 7- Uns ist ein Kind geboren, 08 vozes
- 8- Unsere Trübsal, 06 vozes, *editado*.

MAGNIFICAT, 08 VOZES

02 MISSAS:

- 1- Missa sol m [kyrie-Glória], BWV Anh.166

2- Missa dó m [kyrie-Glória; Christe por J. S. Bach, BWV 242], BWV Anh. 26

02 MÚSICAS P/ FUNERAL:

1- Ich suche nur das Himmelleben (Trauermusik) - 1724, *editado*

2- O Herr, ich bin

CICLO DE CANTATAS PARA A PAIXÃO (1713), perdido; citado por Kümmerle in Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik

ABERTURA ORQUESTRAL SOL M (1715)

SEGUNDO CAPÍTULO

O MOTETE E SUA EVOLUÇÃO HISTÓRICA

O MOTETE E SUA EVOLUÇÃO HISTÓRICA

OS ANTECESSORES HISTÓRICOS DO MOTETE

O motete¹ se originou na Escola de Notre Dame, no período musical denominado posteriormente “*ars antiqua*”² que compreende o período de meados do século XII até final do século XIII. Os grandes compositores desta época são Léonin³ e Pérotin⁴. No século XII, as duas principais formas de composição eram o “*organum*”⁵ e o “*conductus*”⁶. O desenvolvimento do “*organum*” deu origem ao “motete”, que tornou-se, no século XIII, a principal forma de composição.

Os “*organa*” de Léonin se caracterizavam pela justaposição de dois estilos de composição. O estilo organal⁷, com notas longas na voz do tenor, era o mais indicado para os trechos silábicos ou pouco ornamentados do cantochão original, enquanto o estilo de descante⁸, era reservado aos trechos em que o cantochão original já era altamente melismático, fazendo com que o tenor tivesse de avançar mais rapidamente, de forma a não prolongar excessivamente a duração da peça no seu conjunto.

A obra de Pérotin pode ser considerada uma continuação da obra de Léonin, com a predominância do estilo de descante (as partes do *organum* melismático foram substituídas pelas cláusulas⁹ de descante, enquanto muitas das chamadas cláusulas já existentes foram substituídas pelas chamadas cláusulas de substituição). As cláusulas de substituição compostas por Pérotin e seus contemporâneos eram permutáveis: podia-se escrever até dez cláusulas diferentes utilizando-se o mesmo tenor para que o mestre de coro pudesse escolher uma para determinada ocasião.

¹ Embora na língua portuguesa, os termos “motete” e “moteto” sejam aceitos como corretos, Mário de Andrade em: ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1989, p.350, considera a palavra “motete” mais vernácula que “moteto”. Os dicionaristas Aurélio B. de Holanda, Frei Pedro Sinzig e Luiz Cosme registram somente o termo “moteto”. Referências: FERREIRA, A. B. de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 1160; SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Livraria Cosmo Ed., 1976, p. 382; COSME, L. *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: MEC, 1957, p.137.

² Ars antiga= arte antiga

³ Léonin, c.1159 – c.1201

⁴ Pérotin, c. 1170 – c.1236

⁵ Composição sacra baseada em cantus firmus com notas sustentadas e voz superior em movimento mais rápido.

⁶ Composição não baseada em cantus firmus, em estilo silábico, geralmente sacra.

⁷ Estilo organal=estilo antigo de composição

⁸ Estilo de descante= estilo novo de composição

⁹ Parte do organum escrita no estilo de descante.

Desta forma, no decorrer do século XIII, o organum “*purum*”¹⁰ foi sendo gradualmente abandonado em favor do descante. Nesta evolução, as cláusulas de descante começaram a se transformar em peças quase independentes em relação ao organum ao qual eram originalmente ligadas. O processo de independência das cláusulas deu origem a uma nova forma: o **motete**.

O MOTETE DO SÉCULO XIII

O motete tornou-se, assim, a composição polifônica mais importante na segunda metade do século XIII. Foram escritos milhares de motetes; a maior parte deles anônimos. A partir de Paris, o estilo difundiu-se por toda a Europa ocidental.

O termo “motete” deriva do francês “*mot*”, que significa palavra. Esta nomenclatura começou a ser aplicada aos textos franceses que se acrescentavam ao “*duplum*”¹¹ de uma cláusula. Por extensão, motete acabou por designar a composição no seu conjunto.

A forma latina do termo, “*motetus*”¹², era habitualmente utilizada para designar a segunda voz de um motete.

EVOLUÇÃO DO MOTETE NO SÉCULO XIII

A forma mais antiga, baseada nas cláusulas de substituição, sofreu diversas modificações. Uma evolução natural consistiu em conservar apenas o tenor e escrever uma ou mais melodias novas para acompanhá-lo. Esta prática deu aos compositores liberdade na seleção de textos.

Foram escritos motetes para serem cantados em ambiente profano. As vozes superiores possuíam texto profano, geralmente em vernáculo, enquanto o cantus firmus era provavelmente tocado por instrumentos.

Tornou-se prática comum, ainda antes de 1250, o uso de textos diferentes para as duas vozes superiores do motete a três vozes. Os textos, próximos em sentido, podiam ser ambos em latim, ou ambos em francês, ou raramente, um em latim e outro em francês. Este tipo de motete passou a ser a forma mais usual na segunda metade do século XIII.

¹⁰ *Purum*=puro

¹¹ *Duplum*=segunda voz

¹² *motetus*=antigo *duplum*

No final do século, surgem dois tipos distintos de motete. O primeiro tipo, também chamado de petroniano (devido a Petrus de Cruce¹³) se caracterizava por um “*triplum*”¹⁴ em velocidade muito rápida em comparação com as vozes mais graves, tendo valores rítmicos cada vez menores.

O segundo tipo, geralmente elaborado sobre um tenor profano em francês, apresenta todas as vozes evoluindo num ritmo semelhante, embora o “*triplum*” fosse quase sempre, a voz mais importante.

A evolução do motete durante o século XIII permitiu a abertura para um novo caminho de estilo musical (*Ars Nova*) devido ao enfraquecimento gradual dos modos rítmicos, à relegação do tenor de cantochão para uma função puramente formal e à promoção do *triplum* ao patamar de solista, contrapondo-se ao acompanhamento das vozes mais graves.

O SÉCULO XIV E O MOTETE ISORRÍTMICO

Neste século o motete torna-se a forma típica de composição para a celebração musical de solenidades importantes, tanto eclesiásticas como seculares, função que conservou durante a primeira metade do século XV. O processo de secularização do motete instalado antes do final do século XIII, continuou a evoluir, sendo comum no século XIV, motetes com textos alusivos a acontecimentos políticos contemporâneos e com denúncias do clero.

Em comparação com os motetes do século XIII, os do século XIV apresentam um tenor mais longo e ritmos mais complexos. A linha melódica do tenor evolui tão lentamente sob as notas rápidas das vozes superiores, que deixa de ser identificável como melodia, funcionando como alicerce sobre o qual se constitui a peça.

Ao longo deste século, teóricos e compositores, influenciados em parte por Philippe de Vitry¹⁵, passam a considerar tais tenores dos motetes como sendo constituídos por dois elementos distintos:

- *Color*: conjunto dos intervalos melódicos
- *Talea*: estrutura rítmica

“*Color*” e “*talea*” podiam combinar-se de diversas maneiras.

¹³ Compositor que exerceu sua atividade entre 1270-1300.

¹⁴ *Triplum*= voz mais aguda

¹⁵ Vitry, P. Paris, 31 out 1291; idem, 9 jun 1361

Os motetes com os tenores construídos com base nestas repetições são chamados de isorritmicos¹⁶. Em alguns casos, não só o tenor, mas também as vozes agudas eram escritas isorritmicamente.

A isorritmia era um meio de conferir unidade a longas composições, para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal, pois embora não fosse de fácil percepção, a estrutura isoritmica impunha uma forma coerente ao conjunto da peça.

A EVOLUÇÃO DO TERMO MOTETE

Originalmente, o termo “motete” foi utilizado para designar a forma francesa do século XIII, e posteriormente, a forma isoritmica do século XIV e início do XV.

Nos motetes isoritmicos, os tenores eram, em geral, melodias de cantochoão e conservaram outras características tradicionais, como os textos múltiplos e uma textura fortemente contrapontística.

Na primeira metade do século XV, o termo “motete” começou também a ser aplicado a peças escritas sobre textos litúrgicos ou mesmo profanos, no mais novo estilo musical da época.

O significado mais lato da palavra prevaleceu até nossos dias: um “motete”, neste sentido, pode designar quase toda composição polifônica sobre um texto latino¹⁷, abrangendo assim, formas tão diversas como antífonas¹⁸, responsórios¹⁹ e outros textos do próprio²⁰ da missa e dos ofícios²¹.

A partir do século XVI, o termo passou a aplicar-se também a composições sacras em outras línguas, além do latim.

¹⁶ Isorritmicos=mesmo ritmo

¹⁷ exceto os do “ordinário” da missa

¹⁸ Canto litúrgico com texto em prosa associado a salmodia, cantado por dois coros alternadamente.

¹⁹ Canto de um salmo alternadamente entre um solista, que canta o versículo, e um coro, que canta o refrão ou responso.

²⁰ Cantos da missa e do Ofício cujos textos variam a cada dia, distintamente daqueles cujos textos permanecem os mesmos (ordinário).

²¹ Série de oito serviços realizados todos os dias e noites (Horas Canônicas) na Igreja Católica Romana: matinas, laudes, primas, terças, sextas, nonas, vésperas e completas.

O MOTETE BARROCO

Após 1600, o “motete” perdeu sua posição tradicional como gênero musical principal. Com a assimilação e integração de elementos da “*seconda prattica*”²², o motete abandonou algumas de suas características tradicionais; mas, ao mesmo tempo, tornou-se, durante o século XVII, uma forma importante para o desenvolvimento de novas formas de composição vocal sacra. O processo de desenvolvimento do motete resultou, assim, da combinação de características composicionais novas (*seconda*) e tradicionais (*prima prattica*). Seu desenvolvimento como um gênero musical secundário é evidenciado pelo crescimento da imprecisão terminológica do termo “motete”. Desta forma, durante o século XVII e XVIII, o termo “motete” passou a ser definido como uma composição sacra para vozes com texto em latim²³, retirado da Bíblia ou de um poema religioso. Esta era uma definição ampla para obras vocais que apresentavam o texto de forma ininterrupta e que não incluíam passagens solísticas, recitativo ou partes instrumentais independentes. Esta definição torna difícil a identificação de um motete barroco, já que muitas vezes este termo é usado no lugar de concerto, cantata, ou outras peças que não estão dentro da definição padrão desta composição.

O CONCEITO ESTILÍSTICO DO MOTETE

Independente de seu desenvolvimento histórico como gênero, o termo “motete” foi introduzido na metade do século XVII como um “conceito estilístico”. Na sistematização de Marco Scacchi²⁴, Athanasius Kircher²⁵ e outros teóricos da época, o “*stylus motecticus*”²⁶ tornou-se uma subdivisão do “*stylus ecclesiasticus*”²⁷. Desta forma, o “motete” foi classificado como um estilo de composição, derivado da linguagem polifônica tradicional da

²² *Seconda prattica*=segunda prática

²³ Os motetes protestantes eram predominantemente em vernáculo

²⁴ Scacchi, Marco (Gallese, c.1600; idem, 1681-7) Compositor e ensaísta italiano. Acreditava que cada gênero exigia um estilo diferente, e sua classificação dos estilos influenciou autores posteriores; apud Sadie, S. (Ed) *Dicionário Grove de Música*. Trad: Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p.826

²⁵ Kircher, Athanasius (Geisa, 2 mai 1601; Roma, 27 nov 1680) Polímata, teólogo e teórico de música alemão. Sua principal obra sobre música é a *Misurgia Universalis* (1650), um dos mais importantes tratados musicais, apud Sadie, S. (Ed) *Op.cit.*, 1994, p. 495.

²⁶ *Stylus motecticus*= estilo de motete

²⁷ *Stylus ecclesiasticus*= estilo eclesiástico

“*ars perfecta*”²⁸ do século XVI, especialmente a de Palestrina. Assim, o termo “motete” significa, ao mesmo tempo, gênero e estilo.

Motete = características tradicionais = Palestrina = *stylus motecticus*

Motete = características novas = motete concertato = *seconda prattica*

0 SURGIMENTO DO TERMO “CONCERTATO”

No século XVII e XVIII os motetes eram descritos com frequência como “*concertatos*”. O termo “*motete concertato*” surge na segunda metade do século XVII. Em seu tratado “*Syntagma Musicum*” (1618), Praetorius²⁹ estabelece que os nomes “*concerti*”, “*motetti*”, “*concentus*”, eram análogos e interdependentes.

O princípio do “concerto” surge na composição do motete, como um elemento universal da “*seconda prattica*”, mesmo no motete em “*style antico*”³⁰, já que o termo “*motete concertato*” obscureceu as distinções entre os diferentes tipos do motete pós-1600. O elemento estrutural comum era a técnica cordal em associação com passagens de temas contrastantes de acordo com a linha individual do texto. Esta construção fragmentada e variada foi a utilizada por Walther³¹ na definição do “estilo de motete”.

A história do motete pós-1600 divide-se em duas linhas independentes de desenvolvimento, as quais foram expressas nacional, regional e denominacionalmente de diversas formas:

1) o motete coral continuou a tradição do século XVI em várias direções no catolicismo do sul da Itália, Áustria e sul da Alemanha assim como na Península Ibérica, locais onde a Contra-Reforma prevaleceu. Esta tendência contrapontística se refletiu em tratados teóricos da época como o de Fux³² e

²⁸ *Ars perfecta*= arte perfeita

²⁹ Praetorius, Michael (15 fev ?1571- 15 fev 1621) compositor e teórico alemão. Seu tratado enciclopédico *Syntagma Musicum* é de imenso valor documental; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p 740.

³⁰ *Style antico*= estilo antigo

³¹ Walther, Johann Gottfried (18 set 1684- 23 mar 1748) Compositor e lexicólogo alemão. Em 1732, publicou o *Musicalisches Lexicon*, primeiro dicionário importante de música em alemão; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 1014.

³² Fux, Johann Joseph (1660- 13 fev 1741) Compositor e teórico austríaco. Seu “*Gradus ad Parnassum*” (1725), o mais importante manual moderno sobre contraponto, influenciou muito os compositores posteriores; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 350.

o de Martini³³. No final do século XVII havia uma tendência para uma concepção harmônica do contraponto devido à organização da melodia em períodos musicais e à forma “da capo”, como se observa nas composições de Caldara³⁴ e Lotti³⁵.

2) o concerto vocal, que surgiu de um tipo de motete, o “*cori spezzati*”³⁶, e assimilou os princípios de monodia e gradualmente integrou elementos instrumentais.

O “concerto vocal” e o “*motete concertato*” trouxeram novas concepções musicais:

- O conceito de “*a cappella*” no século XVII, é modificado pelo dobramento instrumental. O acompanhamento com contínuo no estilo “*basso seguente*” era uma prática normal dentro da concepção do século XVII para a música “*a cappella*”.
- As complexas combinações de vozes e instrumentos e a estrutura em episódios, presentes no concerto vocal sacro, resultaram, em finais do século XVII, na subdivisão do motete em unidades isoladas, com movimentos separados, incorporando elementos como a ária e o recitativo, formalmente estranhos a este gênero.
- O desenvolvimento do motete *concertato* (concerto vocal sacro) deu origem ao motete orquestral italiano, ao “*grand motet*” francês, às antifonas inglesas e à cantata.

O MOTETE BARROCO ALEMÃO

Enquanto os salmos eram o gênero polifônico das regiões calvinistas da Suíça e da Holanda e as antifonas substituíram os motetes na Inglaterra, as regiões luteranas da Alemanha possuíam, na segunda metade do século XVII, uma tradição de “motete” capaz de promover seu desenvolvimento. Três tipos principais de motete se desenvolveram:

³³ Martini, Pe. Giovanni Battista (, 24 abr 1706- 3 ago 1784) Ensaísta de música, professor e compositor. Foi profundamente respeitado como professor, principalmente em relação ao contraponto; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 579.

³⁴ Caldara, Antonio (c. 1670- 28 dez 1736) Compositor italiano. Sua produção inclui mais de 3000 obras, quase todas vocais; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 156.

³⁵ Lotti, Antonio (c.1667- 5 jan 1740) Compositor italiano. Sua produção une os estilos do último barroco e do primeiro clássico; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 551.

³⁶ Cori spezzati (italiano) = coros quebrados. Grupos de cantores colocados em partes diferentes de um recinto. A expressão também se aplica à técnica de compor para eles.

- O motete livre, ligeiramente em estilo imitativo (“*Liedmotette*”) com elementos ocasionais de *cantus firmus*.
- O motete coral em estilo de *cantus firmus* contrapontístico.
- O motete textual ou motete-texto (“*Spruchmotette*”) com textos bíblicos, principalmente dos Evangelhos, Salmos e do Cântico dos Cânticos. Este tipo de motete ganhou importância crescente à medida que aumentava a demanda litúrgica por música que ilustrasse expressivamente os textos bíblicos. Tal fator ocasionou a publicação de coleções de textos do Evangelho para o ano litúrgico, o que se refletiu no século XVIII, com o ciclo de cantatas.

Estes motetes-textuais foram impressos em coleções (especialmente o “*Florilegium Portense*” de Bodenschatz, 1618) e foram muito realizados no decorrer do século XVIII. Os princípios da retórica musical do motete latino, codificados em numerosos tratados de música poética foram transferidos diretamente para o motete-textual germânico³⁷.

OS MOTETES DE SCHÜTZ³⁸

O clímax do vigor e vivacidade da ilustração musical do texto, combinados a contrapontos elaborados estão presentes em obras tardias de Schütz, especialmente sua “*Geistliche Chor-Music*” (1648). Nesta obra, o compositor arquiteta um equilíbrio perfeito entre a organização contrapontística e a interpretação musical do texto. O tratamento de Schütz para o idioma alemão, em termos de prosódia, é exemplar e sem precedentes. Os “*Deutsches Magnificat*”, uma de suas últimas obras, representam a conclusão lógica do estilo de motete tardio, o qual abandona a acentuação de ênfase³⁹ para palavras e frases devido à expressão retórica, em favor de um estilo mais orientado e detalhado harmonicamente.

³⁷ Os motetes UNSERE TRÜBSAL E DAS IST MEINE FREUDE, de Johann Ludwig Bach são exemplos deste tipo de motete

³⁸ SCHÜTZ, Heinrich (1585-1672) maior compositor alemão do século XVII e o primeiro de estatura internacional. Sua música, basicamente sacra e em grande parte sobre textos alemães, constitui a realização extrema dos esforços de Lutero para firmar o vernáculo como língua literária e litúrgica e encarna o conceito protestante e humanista de *música poética*; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 845.

³⁹ A ênfase em palavras e frases é o procedimento composicional adotado por J. L. Bach nas obras analisadas neste trabalho.

O MOTETE POLICORAL

O motete policoral veneziano, denominado “*cori spezzati*”, no qual coros contrastantes funcionam como elementos heterogêneos, com instrumentos em uma função complementar, atingiu seu clímax na Alemanha, no início do século XVII com Praetorius e Scheidt⁴⁰. Como a performance destas obras monumentais necessitava de uma grande estrutura para sua realização, os motetes policorais foram se tornando escassos, por ocasião da Guerra dos 30 anos. Houve um restabelecimento de motetes para coro duplo, na Alemanha Central, por volta de 1700, por membros da família Bach⁴¹.

O MOTETE CONCERTATO SOLO

A situação de guerra provocou o desenvolvimento rápido do “*motete concertato solo*”, o qual necessitava de uma performance mais simples e prática. Estes motetes, denominados “*geistliche Konzerte*”, foram escritos originalmente para voz solo e contínuo e representavam uma forma reduzida do motete policoral. Instrumentos “*obbligato*”⁴² foram logo adicionados, resultando em uma formação instrumental completa e independente.

O DESENVOLVIMENTO DO CONCERTO SACRO E O SURGIMENTO DA CANTATA

Uma gama complexa de combinações possíveis de voz e parte instrumentais, em conjunção com a estrutura seccional do motete, está implícito no “concerto sacro”. Na segunda metade do século XVII, este processo resultou na divisão em partes distintas, o que levou ao surgimento de seções e movimentos independentes, utilizando elementos “estranhos” ao motete, como a ária, o coral e o recitativo.

⁴⁰ Scheidt, Samuel (1587-1654). Compositor e organista alemão. Destacou-se tanto na música para teclado quanto na música vocal. Seu primeiro livro de obras vocais “*Cantiones sacrae*” (1620), consiste de motetes policorais enquanto o segundo é constituído por grandes concertos com partes instrumentais em “*obbligato*”; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 830.

⁴¹ O motete DAS IST MEINE FREUDE, de J. L. Bach é um exemplo.

⁴² *Obbligato* (italiano) = obrigatório, necessário. Termo usado para designar uma parte independente e essencial na música concertante, subordinada à melodia principal.

Desta forma, observa-se o surgimento gradual da cantata, absorvendo lentamente as características do motete. O motete coral propriamente dito continuou sua tradição principalmente na Turíngia e Saxônia.

A cantata passou a ter preferência crescente em casamentos, funerais e outros serviços especiais. Havia estilisticamente uma intenção clara em direção a textura homofônica, sobretudo nas obras para coro duplo da família Bach⁴³. Havia também uma preferência marcada pela combinação de citações bíblicas e corais, principalmente na obra da família Bach.

O ideal estabelecido de uma estrutura musical única com contrastes, unificando tematicamente seções e partes, entrava em conflito com a tradição da forma motete, que era irregular e seccionada em estruturas dependentes inteiramente das frases do texto. Tal ideal acelerou claramente o declínio gradual do gênero “motete”.

OS MOTETES DA GERAÇÃO BACH

Os motetes de Johann Sebastian Bach representam o ponto culminante deste gênero no século XVIII. Estas obras estão inteiramente dentro da tradição do motete da Alemanha Central, o que é muito claro em “*Fürchte dich nicht*”, quando há uma seção de abertura cordal com coros alternados e uma fuga com cantus firmus, numa combinação de textos e elementos composicionais diferentes.

Os motetes de J. S. Bach são marcados sobretudo, pela estreita afinidade entre a expressão musical e o significado textual. Esta característica é observada também nos motetes “UNSERE TRÜBSAL” e “DAS IST MEINE FREUDE”, de J. L. Bach. O mesmo procedimento adotado por J.S. Bach em “*Fürchte dich nicht*”, é verificado nos primeiros compassos do motete “DAS IST MEINE FREUDE”, quando J. L. Bach dá um tratamento cordal aos dois coros e logo em seguida, introduz um contraponto imitativo no “Coro I”, enquanto o Coro II mantém a textura inicial, sem alterações no texto.

⁴³ Esta textura pode ser observada no motete duplo DAS IST MEINE FREUDE de J. L. Bach.

TERCEIRO CAPÍTULO

ANÁLISE

DAS IST MEINE FREUDE

E

UNSERE TRÜBSAL

ANÁLISE DO MOTETE “DAS IST MEINE FREUDE” JOHANN LUDWIG BACH (1677-1731)

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Escrito para coro duplo a capella¹, a oito vozes (dois coros a quatro vozes). O texto está baseado em um trecho da Bíblia, no idioma alemão, na passagem registrada no Salmo 73, versículo 28.

[*Aber*]² *das ist meine Freude, dass ich mich zu Gott halte; und meine Zuversicht setze auf den Herrn, [Herrn, dass ich verkündige all dein Thun]*³.

TRADUÇÃO: Esta é minha alegria, que eu permaneço com Deus e deposito minha confiança no Senhor, [para que eu anuncie todas as suas obras].

Este motete é um exemplo de composição escrita segundo a técnica denominada “cori spezzati”, que no idioma italiano significa “coros quebrados”. Esta técnica, desenvolvida no século XVI, na Escola de Veneza, alcançou seu apogeu com Andrea⁴ e Giovanni⁵ Gabrieli e logo difundiu-se pela Itália, Alemanha e Áustria.

A técnica consistia na escrita para coros múltiplos (dois ou mais) em estilo antifonal⁶, o que proporcionava um efeito estereofônico, já que os coros eram colocados espacialmente separados. A possibilidade de acompanhamento instrumental intensificava este efeito. Para a composição destes motetes policorais, usava-se, preferencialmente, os textos dos Salmos, adequados à execução antifonal.

¹ A CAPPELLA. O conceito barroco de “a cappella” abrange o dobramento instrumental. O acompanhamento com contínuo era uma prática comum para a concepção barroca de música “a cappella”.

² As palavras entre colchetes não são utilizadas pelo compositor.

³ Die Bibel oder die Ganze – Heilige Schrift des Alten und Neuen Testament nach der Deutschen Übersetzung: Berlin, Druck von Poeschel & Trepte, 1919.

⁴ GABRIELI, Andréa (Veneza, 1533; idem, 1585). Compositor prolífico, destacou-se sobretudo por sua música sacra cerimonial, na qual explorou brilhantemente a arquitetura da Igreja de S. Marcos, separando vozes e instrumentos em “cori spezzati”, para criar imponentes efeitos estereofônicos, num estilo que influenciou enormemente outros compositores venezianos e alemães.

⁵ GABRIELI, Giovanni (Veneza, c.1553-6; idem, 1612) Sobrinho e aluno de Andrea, também explorou a arquitetura da igreja de S.Marcos, porém, num estilo mais intenso e dissonante que o do tio. Dentre seus inúmeros alunos, destaca-se o alemão Heinrich Schütz.

⁶ ANTIFONAL. O termo deriva da palavra antifona, canto litúrgico com um texto em prosa associado à Salmódia, cantado por dois coros alternadamente. Desta forma, o estilo antifonal passou a designar a maneira de execução na qual dois ou mais grupos distintos cantam alternadamente e juntos.

Desta forma, o motete em análise se enquadra perfeitamente nesta técnica, pois se caracteriza pela execução antifonal dos dois coros e utilização de um versículo do Salmo 73. O amplo conceito de “a cappella” barroco torna viável o dobramento instrumental, o que irá possibilitar um efeito estereofônico mais rico na performance, além da diversidade timbrística. Este conceito será tratado detalhadamente no decorrer do quarto capítulo.

RELAÇÃO TEXTO E MÚSICA

Observa-se nesta obra uma profunda e estreita relação entre texto e música, em consonância com o ideal barroco de valorização de elementos retóricos através da expressão musical. Desta forma, os elementos musicais são utilizados pelo compositor para evidenciar o sentido do texto, aguçando a percepção do ouvinte para o significado das palavras e intensificando as emoções transmitidas pela mensagem verbal.

A análise musical da obra comprova que todos os elementos musicais, sejam eles melódicos, rítmicos, formais, harmônicos ou tonais apresentam uma intensa relação com o texto.

FORMA

O motete apresenta a forma ternária. A parte *A* compreende os compassos 01-55, a parte *B* se inicia no compasso 56 e se estende até o compasso 98, enquanto a parte *C*, conclusiva, é a menos extensa, compreendendo os compassos 99 a 109.

TONALIDADE

A tonalidade escolhida pelo compositor para este motete é Sib M. As considerações de Mattheson⁷ acerca desta tonalidade serão explanadas no último capítulo desta dissertação, quando será colocada em evidência a forte relação entre texto e música.

⁷ MATTHESON, Johann. Compositor, crítico e teórico alemão. Seus textos cobrem praticamente todos os aspectos da música da época. Entre eles os mais importantes são: *Der vollkommene Capellmeister* (1739), *Das neueröffnete Orchestre* (1713) e *Crítica musica* (1722-25).

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

Para a análise harmônica da obra foi aplicada a técnica de análise proposta por Felix Salzer⁸. Esta técnica, estabelece a estrutura básica, através do processo de audição estrutural determinada pela coerência tonal. Desta forma, são realizados gráficos que demonstram a estrutura harmônica, através das vozes condutoras, definindo as relações entre os acordes, as frases musicais, as regiões tonais e as cadências.

É realizada também a análise de todas as cadências encontradas na obra.

Obs.: A análise é realizada segundo a divisão formal da peça.

Visando uma melhor compreensão da estrutura harmônica de cada parte, é realizada uma subdivisão em cada uma destas três partes (cada subdivisão corresponde a um gráfico diferente), levando-se em consideração a ocorrência das principais cadências.

Assim, temos a seguinte divisão:

- PARTE A (comp. 01-55) – Gráficos 01 a 06
- PARTE B (comp. 55 – 98) – Gráficos 07 a 09
- PARTE C (comp. 99- 109) – Gráfico 10

Obs.: os gráficos encontram-se em anexo.

Torna-se necessário salientar, que alguns elementos dos gráficos foram adicionados nesta pesquisa, para ressaltar as frases musicais e as regiões tonais. Desta forma, foram acrescentadas linhas horizontais unindo as figuras pertencentes a uma determinada frase musical, notas repetidas unidas por uma única haste para indicar que a mesma é a finalização de uma frase e o início da frase seguinte e cores diferentes para demonstrar as regiões tonais.

Com relação aos gráficos são necessárias as seguintes observações:

- 1- As vozes de Soprano e Baixo são sempre usadas como referência na elaboração dos gráficos, levando-se em consideração sua importância na condução da linha melódica e nos encadeamentos cadenciais.

⁸ SALZER, F. Structural Hearing –Tonal Coherence in music, New York: Dover Publications, 1982.

Ocasionalmente, notas da linha de contralto e tenor são demonstradas no gráfico, tendo em vista sua importância estrutural.

- 2- As figuras (mínimas, semínimas e notas sem haste) têm significado estrutural, não possuindo nenhum significado rítmico. Desta forma, as mínimas representam as notas mais significativas, enquanto as notas sem haste, os passos secundários na estrutura harmônica.
- 3- As linhas pontilhadas indicam prolongamentos ou particularidades na condução das vozes.
- 4- Cores diferentes são utilizadas para representar as regiões tonais. A tonalidade principal é sempre representada pela cor preta, enquanto as regiões tonais secundárias são representadas pela cor vermelha (FáM = Dominante - V de SibM) e verde (sol menor = tônica relativa - vi de SibM).
- 5- As linhas horizontais inferiores e superiores ligam as frases musicais articuladas por cadências.
- 6- A ocorrência de duas notas para uma única haste indica que a nota é a finalização de uma frase e, ao mesmo tempo, a nota inicial da frase seguinte.
- 7- Os acordes são indicados por algarismos romanos, posicionados abaixo das linhas horizontais inferiores e estão sempre relacionados à tonalidade principal da obra. Os algarismos entre chaves estão escritos na cor da região tonal a que se referem.
- 8- As cifras foram estabelecidas tendo como referência a cifragem proposta por Mark de Voto⁹.
- 9- Os números dos compassos estão no alto do pentagrama.
- 10- Os gráficos deste motete correspondem ao anexo 01.

⁹ DE VOTO, M. Workbook for Piston Harmony, New York: Norton & Company, 1979.

ESTRUTURA DOS ACORDES

Nota-se nesta obra, a predominância de estruturas em tríades (a maioria delas no modo maior), sem o acréscimo de dissonâncias. A formação em tríades com dobramento de 8ª é observada não só nos acordes com a função de Tônica, mas também nos acordes na função de Dominante (V) e de Dominante da Dominante (V/V). Desta forma, a ausência da sétima de dominante é uma das características musicais desta obra, permitindo uma sonoridade “pura”, livre de tensões harmônicas. Esta idéia de pureza contida na estrutura em tríades pode ser aliada ao conceito de proporções dos intervalos. As considerações sobre a sonoridade da tríade serão abordadas no último capítulo.

Segundo os teóricos barrocos alemães, o uníssono com sua proporção 1:1 foi considerado o ponto de partida de toda a música. Maiores informações sobre estes dados serão fornecidas no capítulo referente aos parâmetros interpretativos desta obra.

Observa-se a ocorrência sistemática do uníssono entre as vozes de baixo e tenor na apresentação do motivo¹⁰ principal deste motete, com estas duas vozes iniciando em uníssono, abrindo p/ uma 3ª e retornando ao uníssono, conforme pode ser verificado no exemplo abaixo, relativo aos dois compassos iniciais do motete.

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The first two measures are highlighted with brackets under the Tenor and Bass staves, indicating unison. The lyrics are: 'das, das, das ist mei - ne Freu - de,'.

Fig. 3 – bxo e ten - uníssono

¹⁰ SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993, p.35.

Esta mesma estrutura é verificada no decorrer da obra (comp. 03-04, 11-12, 14, 37, 43-44, 69-70, 83-84, 90-91 - Coro II; comp.31-32, 71-72, 89 - Coro I, (comp.107-108 – Coro I e II)

O uníssono ocorre também na apresentação inicial do melisma (Coro I – comp.05-06) quando contralto inicia sua linha a partir de um uníssono com soprano, o mesmo acontecendo com o tenor (em relação ao alto) e baixo (em relação ao tenor).

Fig. 4 shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The score covers measures 5 and 6. The lyrics for Soprano I are "Freu - - - de, mei - ne". The lyrics for Alto I, Tenor I, and Bass I are "mei - ne Freu - - -". Vertical boxes are drawn around the notes in measures 5 and 6 to highlight the unison entries of the voices.

Fig. 4- uníssono sop-alto, alto-ten,ten-bxo

Este procedimento será repetido na estrutura melismática do Coro I (comp.23-24) e pelos dois coros nos comp. 101-102.

O uníssono é observado também entre as vozes de baixo e tenor, na nota inicial da frase "*dass ich mich zu Gott halte*" e "*dass ich meine Zuversicht setze auf den Herrn.*" Esta estrutura surge no comp.15 (Coro I), conforme exemplo abaixo.

Fig. 5 shows a musical score for Tenor I and Bass I. The score covers measures 15, 16, and 17. The lyrics for both voices are "daB ich mich zu Gott hal - te,". Vertical boxes are drawn around the notes in measures 15 and 16 to highlight the unison entries of the voices.

Fig. 5 – uníssono ten-bxo

Este desenho melódico será repetido nestas vozes nos seguintes trechos:

Coro I – comp.38, 48, 72

Coro II – comp. 27, 49 a 54, 73.

O uníssono é observado também entre as vozes dos dois coros (entre sopranos, entre altos, etc), nos trechos em que se observa dobramento. Ex. Comp. 11-13

Fig. 6 - unis. entre 02 coros

Este procedimento é também empregado nos seguintes trechos:

Comp.33-36 (1º tempo)

Comp. 45-48 (exceto nas linhas do tenor do 2º tempo do comp. 47 até 1º tempo do comp.48)

Comp. 99-109 (parte C)

Comp.92-98 (parte B - sopranos e contraltos). Neste trecho, as vozes masculinas apresentam breves interrupções do uníssono.

O uníssono ocorre algumas vezes, quando um coro inicia uma frase musical a partir da nota final entoada pelo outro coro. Este esquema surge pela primeira vez no comp. 28 e é repetido no comp. 31,

The musical score shows eight voices in two parts. Measures 28 and 31 are highlighted with brackets to show unison passages. The lyrics are as follows:

Measure	Soprano I	Alto I	Tenor I	Bass I	Soprano II	Alto II	Tenor II	Bass II
28	das,	das,	das	ist mei- ne Freu - de,	hal - te,			
29	das,	das,	das	ist mei- ne Freu - de,				
30					daß ich mich zu Gott			
31	das,	das,	das,	das,	hal - te,	hal - te,	hal - te,	hal - te,

Fig. 7 - unís comp.28 e 31.

Na parte *B*, o intervalo de uníssono é observado entre as vozes dos dois coros (entre os sopranos, entre altos, etc), nos seguintes trechos: Comp.59, 60, 62, 63.

Fig. 8 - unis. pte. B

Ainda na parte B, o uníssono é o intervalo encontrado nas vozes de tenor e baixo, na frase “*und meine Zuversicht setze auf den Herren*”, Ex. Comp. 62, 63 (Coro I e II)

Fig. 9 - unis. ten-bxo (pte B)

Este procedimento será repetido nos seguintes trechos:
Comp.59, 65, 66, 67, 68, 80, 81, 82, Coro I
Comp.64, 77, Coro II

Na parte C, o uníssono irá ocorrer sempre entre as vozes dos dois coros, pois neste momento cessa a alternância dos coros com a realização conjunta de uma escrita a quatro vozes.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

A análise é realizada segundo os parâmetros estabelecidos por Arnold Schoenberg¹¹. Segundo o autor, a estrutura melódica da obra musical é determinada pela apresentação do *motivo* e suas variantes, chamadas *formas de motivo*. Assim, denomina-se *motivo* a célula responsável pela unidade, coerência e compreensibilidade do discurso musical.

Obs.: A análise será realizada levando-se em consideração a divisão formal da obra.

ANÁLISE DA PARTE A

O TEXTO

O texto utilizado corresponde à primeira parte do versículo 28 do Salmo 73: “*das ist meine Freude, dass ich mich zu Gott halte, dass ich mich Zuversicht setze auf den Herrn* (Esta é minha alegria, que eu permaneço com Deus e deposito minha confiança no Senhor).

ANÁLISE HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte A (c.01-55) está dividida em seis seções, de acordo com a ocorrência das cadências¹² principais. Cada uma destas seções corresponde a um gráfico. Esta subdivisão é demonstrada na tabela a seguir:

¹¹ SCHOENBERG, A. Fundamentos da Composição Musical. Trad. Eduardo Scincman. São Paulo: Edusp, 1993.

¹² A classificação das cadências foi estabelecida tendo como referência o verbete “Cadências” de SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 2001, v. 04, p.779-782.

Tipo de Cadência	Região tonal	Coro	Número de Compasso	gráfico
Suspensiva à Dominante	Principal (SibM)	I e II	01-08	1
Autêntica Perfeita	Secundária (Fá M)	II	08-09	
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	II	09-15	2
Autêntica Perfeita	Secundária (sol m)	I	16-30	3
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	II	30-38	4
Autêntica Perfeita	Secundária (FáM)	II	38-41	5
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	I e II	41-48	
Autêntica Imperfeita (Dominante em 1ª inversão e 3ª no Sop.)	Secundária (sol m)	II	48-51	6
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop.)	Secundária - FaM	I e II	51-55	

Tabela 1- cadências principais (pte A)

A seguir é apresentada uma tabela com a ocorrência das demais cadências, em cada uma destas subdivisões.

1- Demais cadências encontradas na primeira seção (gráfico 1-comp.01-09)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I	02-03
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	04-05

Tabela 2 – demais cadências do gráfico 1

2- Demais cadências encontradas na segunda seção (gráfico 2-comp.09-15)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop)	Principal - SibM	I	11
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I e II	13

Tabela 3 – demais cadências do gráfico 2

3- Demais cadências encontradas na terceira seção (gráfico 3 - comp.16-30)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop.)	Secundária – sol m	I	16-17
Autêntica Perfeita	Secundária – sol m	II	18-19
Autêntica Perfeita	Secundária – sol m	I	20-21
Autêntica Perfeita	Secundária – sol m	II	22-23
Plagal	Secundária – so lm	I	24

Suspensiva (Tônica em 1ª inv)	Principal - SibM	I	25
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	26-27
Autêntica Perfeita	Secundária – sol m	II	27-28

Tabela 4 – demais cadências do gráfico 3

4- Demais cadências encontradas na quarta seção (gráfico 4 - comp. 30-38)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	30-31
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I	32-33
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	I e II	33-34-35
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I e II	35-36

Tabela 5 - demais cadências do gráfico 4

5- Demais cadências encontradas na quinta seção (gráfico 5 - comp. 38-48)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Secundária - FaM	I	39
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I	42-43
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	44-45
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	I e II	45-46-47

Tabela 6 - demais cadências do gráfico 5

6- Demais cadências encontradas na sexta seção (gráfico 6 - comp. 48-55)

Tipo de cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop.)	Secundária – sol m	I	49
Autêntica Imperfeita (Dominante invertida e 3ª no Soprano)	Secundária – sol m	II	49-50
Autêntica Imperfeita (5ª no Soprano)	Secundária – sol m	I	50
Autêntica Perfeita	Secundária – Fá M	I	51-52
Autêntica Imperfeita (Dominante invertida e 3ª no Soprano)	Secundária – Fá M	II	52
Autêntica Imperfeita (Domin. Inv. e 5ª no Sop.)	Secundária – Fá M	I	52-53
Autêntica Imperfeita (Dominante invertida e 3ª no Soprano)	Secundária – Fá M	II	53
Aut. Imperf.(Domin. Inv.,5ª Sop.)	Secundária – Fá M	I	53-54

Tabela 7- demais cadências do gráfico 6

As conclusões obtidas mediante a observação dos gráficos serão demonstradas após serem realizadas as análises das três partes que compõem a obra.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

Observa-se na parte *A* (comp.01-55) a utilização de um motivo sempre em associação com o texto “*Das, das, das ist meine Freude*” tendo sempre como suporte harmônico a relação básica (I-V₆-I-V-vi- ii₆-V-I). A apresentação deste motivo é realizada pelo coro I numa estrutura homofônica e é repetida a seguir pelo coro II. Segundo Schoenberg¹³ a repetição imediata de um motivo é a solução mais simples e característica da estrutura de uma *sentença*.

Este motivo, denominado *a*, pode ser dividido em duas partes: a primeira é formada pela articulação de todas as vozes no 1º e 3º tempos, separadas por pausas, com um salto ascendente de 3ªm no Soprano, e a segunda parte apresenta um desenho em grau conjunto e 3ªm articuladas em um ritmo com subdivisão binária, terminando em tempos inteiros.

A associação destas duas partes dá origem a uma frase musical¹⁴.

Assim:



Fig. 10 - 1ª pte do motivo *a*

¹³ SCHOENBERG, Arnold. Op. cit. 1993, p. 48

¹⁴ IDEM, p.35.



Fig. 11-2ª pte do motivo a

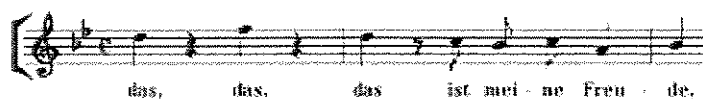


Fig. 12 – Frase musical.

Obs.: A construção da frase ocorre nas 04 vozes.

Esta frase é sempre acompanhada do texto: “*das ist meine Freude*” (esta é minha alegria). A primeira parte é construída com a repetição do pronome demonstrativo “*das*” (esta), enquanto a segunda parte utiliza o restante do texto.

A conexão entre as duas partes é realizada pela terceira nota (3º *das*) que se constitui na última nota da primeira parte e ao mesmo tempo é a nota inicial da segunda parte.

Observa-se que neste motivo, a primeira parte é construída em torno da nota ré, associada ao pronome “*das*”, enquanto a segunda tem o lá e o si como notas principais, associadas ao substantivo “*Freude*”.

Este motivo é apresentado também na região tonal de sol¹ m (comp.17-19; 21-23; 28-30) e FaM (comp.39-41). A transposição do motivo é descrita por Schoenberg¹⁵ como uma repetição literal do mesmo.

¹⁵ IDEM, p. 37

Fig. 13 – motivo. transp. (sol m)

Fig. 14 – motivo transp. (Fà M)

No comp.05 surge no Coro I um motivo em melisma, sempre acompanhado pela locução “*meine Freude*”, que é desenvolvido a partir das seguintes notas:

Fig. 15 - notas princ. melisma

Fig. 16 - melisma

Ao comparar o desenho melódico formado pelas notas principais do melisma com a estrutura melódica do motivo anterior (a partir da 2ª nota)



Fig. 19 - alterações melódicas do melisma

Esta estrutura, com entradas em fugatto vai ser utilizada nos comp.23 a 27 (Coro I) na região tonal de sol m (vi de SibM).

Fig. 20 – entradas em fugatto

Ao analisarmos a estrutura melódica realizada pelas quatro vozes (Coro I) na apresentação do texto “*dass ich mich zu Gott halte*” (comp.15-17) podemos concluir que o compositor utiliza o mesmo material melódico empregado na apresentação do motivo *a*, associado ao texto “*Das, das, das ist meine Freude*” (comp. 01-03). Compare:

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 21-motivo a

Soprano I
daß ich mich zu Gott hal - te,

Alto I
daß ich mich zu Gott hal - te,

Tenor I
daß ich mich zu Gott hal - te,

Bass I
daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 22 - comparação c/ motivo a

No caso de Alto e Baixo, observa-se a repetição do mesmo contorno melódico, com ligeiras modificações. Na linha do Tenor, as três primeiras notas são idênticas, havendo uma alteração nas notas seguintes. Contudo o desenho melódico é semelhante.

A linha de Soprano é alterada através da repetição e sustentação da nota ré. A intenção do compositor é ilustrar o significado do verbo “*halte*” (sustentar, manter, permanecer).

Soprano I
daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 23- rep.e sust.da linha de sop

Porém, ao comparar a linha de Soprano no motivo inicial (a partir da 3ª nota) e a linha utilizada no comp. 20, pode-se concluir que se trata do mesmo material melódico. Observe:



Fig. 24- linha de Sop-motivo inicial.

Fig. 25- linha de Sop. (comp. 20)

Conforme demonstrado na figura acima, o tenor realiza, no comp. 19, o mesmo contorno melódico do Soprano (comp.20).

Após a análise do motivo utilizado em associação ao texto “*das ich mich zu Gott halte*” pode-se chegar à conclusão de que este motivo se constitui em uma das formas do motivo inicial *a*, sendo denominado *a2*.

A mesma estrutura melódica empregada pelas quatro vozes do Coro I nos comp. 20-21 (no caso do baixo, verificar comp. 19 também) irá ser repetida pelo Coro II nos comp. 27-28.

Fig. 26 - repetição da estrutura melódica

As linhas de Soprano e Tenor dos dois trechos acima citados (comp.20 e 27) serão imitadas no comp. 30- 31 da seguinte maneira:

- a linha do Tenor (comp. 30) imita a linha de Soprano (comp.20-21 e 27-28).
- a linha do Soprano (comp. 30) imita a linha do Tenor (comp.20-21 e 27-28).



Fig. 27- sop. e ten. (comp. 20-21)



Fig. 28 - sop. e ten. (comp. 30-31)

A linha melódica realizada pelo Tenor (comp. 20-21 e 27-28) e repetida pelo Soprano (comp. 30-31) apresenta uma variação em relação ao motivo *a2*, pois a melodia, que era descendente, realiza agora, um movimento ascendente. Desta forma, esta variante pode ser denominada *a2.1*

No comp. 35 surge pela primeira vez o motivo *a2* associado ao texto do motivo *a*. Ou seja: a linha melódica (Soprano) que no comp. 31, está associada ao texto: “*dass ich mich zu Gott halte*” está agora acompanhando o texto “*das ist meine Freude*”.



Fig. 29 - motivo *a2.1*



Fig. 30 – motivo a2 c/ outro texto

Observa-se que, a partir do comp. 15, o motivo *a* e suas variações *a1*, *a2* e *a2.1* (formas de motivo) serão trabalhados de forma alternada pelos dois coros.

Ao analisar a estrutura melódica apresentada nos comp. 33 a 35 pode-se verificar que há um aproveitamento da estrutura melódica e do texto apresentados nos comp. 09 e 10. Compare:

Soprano I

9 10 11

mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de,

Alto I

mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de,

Tenor I

mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de,

Bass I

mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de,

Fig. 31- estrutura melódica (comp.09-10)

The image shows a musical score for eight voices, arranged in two systems of four. The first system includes Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The second system includes Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The lyrics are 'de, mei - ne Freu' and 'mei - ne Freu - de'. The score is written in a single melodic line for each voice part, with the lyrics written below the notes. The tempo is marked '33' and '34' at the beginning of the first system.

Fig. 32- aproveitamento da estrutura melód. (comp. 09-10)

Ao comparar os dois trechos pode-se concluir que a linha do Soprano em destaque no comp. 09-10 é repetida pelo Tenor no comp. 33, o mesmo ocorrendo com a linha de Tenor (em destaque – comp.09-10)) que é repetida pelo Soprano (comp. 33). Desta forma observa-se nos comp. 33-35 uma imitação modificada do motivo melismático (*a1*). A esta variação denominamos *a1.1*. Este motivo, que anteriormente era realizado pelo Coro I, é agora dobrado pelo Coro II. Neste trecho este motivo não é apresentado em contraponto imitativo. A mesma estrutura observada nos comp. 33 a 35 é repetida nos comp. 45 a 47.

No comp. 38 (Coro I) observa-se a apresentação do motivo em associação ao texto: “*dass ich meine Zuversicht setze auf den Herrn*”. Ao analisar esta estrutura melódica pode-se notar muitas semelhanças com a estrutura do motivo *a2.1*, podendo ser considerado uma variação elaborada deste motivo. Esta variação será denominada *a2.1.1*.



Fig. 33 – motivo a2.1.



Fig. 34 – motivo a2.1.1

A mesma estrutura melódica utilizada nas 04 vozes (Coro I) nos comp. 38-39 na região harmônica de Fá M será repetida pelo mesmo Coro, nos comp. 41-45, desta vez na tonalidade principal: SibM. A transposição é considerada uma imitação literal do motivo.



Fig. 35 – motivo a2.1.1 (4 vozes)



Fig. 36 – motivo a2.1.1 transposto.

Observa-se que tanto o motivo *a*, como suas variantes (formas de motivo), são sempre apresentados pelo Coro I, para depois serem trabalhados de forma alternada pelos dois coros.

Nos comp. 48-49 é utilizado o mesmo material temático apresentado nos comp. 15-17. No caso da linha do Soprano (coro I), o recurso utilizado para ilustrar o significado da palavra “*halte*” é agora amplificado com o acréscimo de melismas e sustentação de uma nota (dó) até o último compasso da parte *A* (comp. 55).



Fig. 37- linha soprano- “halte”

Nos comp. 49 até o comp. 55 (final da parte *A*), observa-se tanto no Coro I (com exceção de Soprano) como no Coro II, o aproveitamento do material temático (formas de motivo *a2* e *a2.1*) apresentado nos comp. 19-21 (Coro I) e nos comp. 27-28 e 30 (Coro II).

ESTRUTURA RÍTMICA DO MOTIVO E DE SUAS VARIAÇÕES

Observa-se que a estrutura rítmica apresentada no motivo *a* sofre diversas alterações nas apresentações das formas deste motivo.

Enquanto o motivo *a* é constituído por tempos inteiros e pela subdivisão binária do tempo articulados por pausas, sua variante *a1* se caracteriza pela ausência de pausas e por um desenho formado pela subdivisão do tempo em duas e quatro partes.

As formas de motivo *a2* e *a2.1* são constituídas da combinação entre ritmos pontuados, subdivisão do tempo em quatro e duas partes e tempos inteiros. Na linha de Soprano (Coro I) observa-se a utilização de notas longas.

A variante *a1.1* apresenta a mesma estrutura rítmica da forma motivo *a1*.

A forma motivo *a2.1.1* apresenta as mesmas figuras rítmicas utilizadas na construção das formas de motivo *a2* e *a2.1*. Nas três variações observa-se a ausência de pausas.

TEXTURA

A parte *A* (comp.01-55) é caracterizada pela estrutura homofônica dos coros, que se alternam, em estilo antifonal¹⁷.

Em alguns trechos o Coro I apresenta uma estrutura melismática e contrapontística. Quando este procedimento é adotado ocorrem duas situações distintas:

1. Coro I é acompanhado pelo Coro II em acordes entrecortados por pausas. Neste caso o Coro II realiza o suporte harmônico, assumindo a função de um órgão (comp. 05 a 08).
2. Coro I canta sem acompanhamento (comp. 23 a27).

O estilo antifonal é a característica marcante desta parte *A*. A estrutura predominante é a da alternância dos dois coros. Há, no entanto, momentos nos quais os coros soam conjuntamente. Nestes trechos há um dobramento das linhas melódicas das vozes. Este procedimento pode ser observado nos comp.12-13; 33-36; 45-48; 54 (2ª parte) e 55.

O tratamento dado à frase “*das, das, das ist meine Freude*” é silábico e ocorre tanto no Coro I como no II. O substantivo “*Freude*” recebe tratamento melismático na locução “*meine Freude*” (minha alegria), quando o compositor quer realçar o sentido de leveza e contentamento. Estas passagens melismáticas são realizadas pelo Coro I.

ANÁLISE DA PARTE *B*

O TEXTO

A parte *B* (comp.56-98) utiliza o mesmo texto da parte anterior, porém a disposição dos textos não é a mesma. Assim, o texto inicial desta segunda parte é o último texto a ser apresentado na parte *A*.

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte *B* (c.56-98) está dividida em três seções, de acordo com a ocorrência das cadências¹⁸ principais. Cada uma

¹⁷ ANTIFONAL. Termo que descreve obras, ou a maneira de executá-las, na qual um conjunto é dividido em dois ou mais grupos distintos, executando alternadamente e juntos; daí canto antifonal ou salmodia antifonal.

destas seções corresponde a um gráfico. Esta subdivisão é demonstrada na tabela a seguir:

Tipo de Cadência	Região tonal	Coro	Compasso	gráfico
Autêntica Perfeita	Secundária (FáM)	II	56 - 62	7
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	I	62 - 69	
Autêntica Perfeita	Secundária (sol m)	I	69 - 79	8
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	I	79 - 83	
Autêntica Perfeita	Secundária (FáM)	II	83 - 88	9
Autêntica Perfeita	Principal (SibM)	I e II	88 - 98	

Tabela 8 - cadências principais (pteB)

Demais cadências encontradas na primeira seção (gráfico 7 – comp. 56-69)

Tipo de Cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Secundária - FaM	I	58
Autêntica Imperfeita (3ª no Soprano)	Secundária - FaM	I	60
Autêntica Imperfeita (3ª no Soprano)	Principal - SibM	I	63
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	65

Tabela 9 - demais cadências do gráfico 7

Demais cadências encontradas na segunda seção (gráfico 8 – comp. 69-83)

Tipo de Cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	71
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I	73
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	II	74
Suspensiva à Sub-Dominante	Secundária – sol menor	I	75
Autêntica Imperfeita (3ª no Soprano)	Secundária – sol menor	II	76
Autêntica Imperfeita (3ª no Soprano)	Principal - SibM	II	81

Tabela 10 - demais cadências do gráfico 8

A cadência à subdominante de sol m (dó m), observada no comp.75 é utilizada como ponte harmônica entre FáM e sol m.

¹⁸ A classificação das cadências foi estabelecida tendo como referência o verbete “Cadências” de SADIE, Stanley (Ed) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001.

Demais cadências encontradas na terceira seção (gráfico 9 – comp. 83-98)

Tipo de Cadência	Região tonal	Coro	Compasso
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	85
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	I	86
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I	90
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	II	92
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	I e II	95

Tabela 11- demais cadências do gráfico 9

As conclusões obtidas a partir da observação dos gráficos serão apresentadas no final da análise harmônica.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

A observação detalhada da estrutura melódica desta parte nos revela que há um aproveitamento do material temático utilizado na parte *A*, conforme demonstração a seguir:

O motivo inicial (*a*) da parte *A* é também utilizado para iniciar a parte *B*. O texto que o acompanha não é o mesmo e ele é enriquecido com uma nova figuração rítmica (em 6/4) com notas repetidas e sem a utilização de pausas. Esta variação do motivo *a*, pode ser denominada *a3*.

Este motivo é apresentado inicialmente na região tonal de Fá M (V de SibM), sendo utilizado posteriormente na tonalidade principal. Conforme mencionado anteriormente, a transposição do motivo é considerada uma repetição literal e não uma variação deste motivo.

Na figura abaixo é demonstrado o motivo *a*, conforme ele se apresenta em sua versão original. Nas duas figuras seguintes, pode-se verificar como este motivo é trabalhado, quando reutilizado pelo compositor na parte *B*. Observe que as notas pertencentes ao motivo *a* estão destacadas.

Fig. 38 – motivo a

Fig. 38 – motivo a

Fig. 39 – motivo a3 (Fá M)

Fig. 39 – motivo a3 (Fá M)

Fig. 40 – motivo a3 (Sib M)

Fig. 40 – motivo a3 (Sib M)

O motivo *a* (comp.01-03), é também reaproveitado em sua versão original, conforme pode-se observar nos comp. 69-71, 83-85, 90-92 (Coro II) e comp. 71-73, 88-90 (Coro I).

Fig. 41- motivo a

Observa-se que o texto é o mesmo e embora o ritmo esteja alargado, as proporções são mantidas.

Enquanto este motivo é apresentado na parte *A* (comp. 01-55) na tonalidade principal (SibM) e nas regiões secundárias (sol m e Fá M), na parte *B* (comp. 56-98) ele é sempre repetido na tonalidade principal.

Outra alteração que ocorre é que, pela primeira vez, é o Coro II que expõe o motivo, sendo imediatamente imitado pelo Coro I. Durante toda a parte *A* e no início da *B*, o Coro I é sempre o primeiro a apresentar o motivo (ou formas do motivo).

Ao examinar a estrutura do motivo apresentado nos comp. 73-74 (Coro II), verifica-se que se trata da repetição do motivo *a2.1* (comp. 20). As únicas alterações observadas são;

- Os valores rítmicos estão aumentados (dobrados) em relação ao motivo original.
- motivo está transposto de Sib M para Fá M. Compare:

Fig. 42 – motivo a2.1

Fig. 43 - motivo a2.1 (Fá M)

Este motivo vai ser repetido (transposto p/ dó m) imediatamente pelo Coro I (comp. 74-75), sendo a seguir apresentado novamente pelo Coro II, deste vez em sol m (comp. 75-76).

Fig. 44 – motivo a2.1 (dó m e sol m)

A aumentação (ou diminuição) assim como a transposição é considerada uma repetição exata do motivo¹⁹.

Nos compassos finais da parte B (comp. 92-98), surge um novo motivo, realizado por Sopranos e Altos dos dois coros que, na verdade, se constitui em uma repetição do motivo *a1.1*.

O texto utilizado é o mesmo e o desenho melódico é submetido a um alargamento rítmico (aumentação), o que não se constitui em uma variação, mas em uma repetição literal²⁰.

Compare:

¹⁹ SCHOENBERG, Op. Cit, p. 37

²⁰ IDEM, ibidem.

Fig. 45- motivo a1.1 - comp. 33-35

Fig. 46- motivo a1.1 comp. 92-95

Interessante notar, que, ao comparar este trecho com a estrutura melódica de Soprano I e II no outro motete analisado (*Unsere Trübsal* - comp.60-64), pode-se constatar que se trata do mesmo contorno melódico.

Fig. 47 – unsere Trübsal

A análise melódica desta parte nos permite afirmar que não há apresentação de um novo material melódico, mas, a reutilização do motivo *a* e das diversas formas deste motivo apresentadas na parte *A*.

TEXTURA

A alternância dos coros, observada na parte *A*, é mantida no decorrer da parte *B*. Nos trechos em que os dois coros soam conjuntamente há uma ligeira alteração em relação à parte *A*, pois enquanto nesta parte observa-se sempre um dobramento na escrita dos coros, na parte *B* este procedimento ocorre somente na parte final (comp. 92-98). Nos demais trechos (comp. 58-60; 62-63; 66-67; 77-78; 80-81; 85-86) há sempre uma variação rítmica:

enquanto um coro realiza uma combinação entre notas pontuadas e tempos inteiros, o outro coro mantém tempos inteiros. Compare:

Soprano I
ren, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht,

Alto I
ren, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht,

Tenor I
ren, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht,

Bass I
ren, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht,

Soprano II
und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht

Alto II
und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht

Tenor II
und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht

Bass II
und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht

Fig. 48 – textura pte B

ANÁLISE DA PARTE C

O TEXTO

Na última parte deste motete o texto se concentra na frase “*das ist meine Freude*”, contendo a palavra chave da mensagem: *FREUDE* (alegria). Desta forma, observa-se que tanto os elementos musicais como o texto representam uma síntese do material apresentado e desenvolvido nas partes *A* e *B*.

A parte *C* apresenta assim a síntese, a conclusão musical e textual da obra e por esta razão é a menos extensa, compreendendo somente dez compassos.

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte C (comp.99-109) é apresentada em um único gráfico (gráfico nº 10).

A seguir é apresentada uma tabela, na qual são demonstradas as cadências deste trecho.

O item Coro não irá constar da tabela, pois como os coros estão em dobramento, todas as cadências serão realizadas por ambos.

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	100
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	103
Suspensiva à Subdominante	Principal - SibM	104
Suspensiva à Dominante	Principal - SibM	105
Interrompida (de engano)	Principal - SibM	106
Plagal	Principal - SibM	107-108
Autêntica Perfeita	Principal - SibM	109

Tabela 12 – cadências (pte C)

Nos comp. 102 a 107 observa-se uma progressão harmônica, que culmina em uma cadência plagal (comp. 106-107).

CONCLUSÃO DA ANÁLISE HARMÔNICA DAS PARTES A, B e C.

A observação dos dez gráficos de estrutura harmônica elaborados com base na técnica de análise proposta por F. Salzer, nos permite chegar às seguintes conclusões:

1. A tonalidade principal da obra é Sib Maior, havendo duas regiões tonais secundárias: sol menor = tônica relativa (vi de SibM) e Fá Maior= Dominante (V de SibM).
2. A tonalidade principal (SibM) ocorre nos compassos iniciais da obra e no decorrer das partes A e B. Nestas partes, observam-se trechos em regiões tonais secundárias, sempre subordinadas à principal (Sib M). A medida que o compositor se encaminha para o final da obra nota-se um restabelecimento definitivo da tonalidade principal, o que pode ser

observado no final da parte *B* (comp. 88-98) e no decorrer de todos os trechos da parte *C* (comp. 99-109).

A região secundária em *Fá M* surge em vários trechos da parte *A* (comp. 01-55), como pode ser observado nos comp. 08-09; 38-41 e no trecho final, comp. 51-55. A parte *B* do motete (comp. 56-98) se inicia em *Fá M* e se mantém por um longo trecho nesta região secundária (comp. 56-68), surgindo ainda em trechos como nos compassos 73-74; 85-88. A região secundária em *sol m* pode ser observada na parte *A* desta obra nos compassos 16-24; 27-30 e 48-51. Na parte *B*, a estrutura harmônica em *sol m* é apresentada nos compassos 75-76 e 78-79. Nos compassos 74-75 surge uma passagem em *dó m*, que não se caracteriza por um outra região tonal, pois surge somente neste trecho e exerce a função de ponte harmônica entre *Fá M* (comp. 73-74) e *sol m* (comp. 75-76).

3. As mudanças de uma região tonal para outra ocorrem através de procedimentos diatônicos, com a ocorrência de acordes pivôs.
4. A seqüência harmônica *I- V₆ -I -V -vi -ii₆ -V- I* é a estrutura harmônica básica. Está sempre associada ao texto “*das, das, das ist meine Freude*” e ao motivo que o acompanha, sendo utilizada na região tonal principal (comp. 01-03; 03-05; 11-13; 13-15; 31-33; 36-38; 43-45), na região secundária de *sol m* (comp. 17-19, 21-23, 28-30), e *Fá M* (comp. 39-41). Esta seqüência apresenta uma ligeira variação, observada no 4º acorde, que se apresenta em 1ª inversão. Esta variação (*I-V₆-I-V₆-vi-ii₆-V-I*) ocorre na região principal nos seguintes trechos: (comp. 63-65; 67-69; 69-71; 71-73; 83-85; 89-90; 90-92; 107-109). Tal variação está associada ao texto “*das, das, das ist meine Freude*” ou ao texto “*und meine Zuversicht setze auf den Herren*”. Outra variação é observada nas diversas apresentações do motivo *a3* (associado ao texto “*und meine Zuversicht setze auf den Herren*”) no decorrer da parte *B* (comp. 56-58, 60-62, 86-88)) na região tonal de *Fá M*. Observa-se a ocorrência da seqüência harmônica básica de forma incompleta (*I-V-vi-ii₆-V-I*) em *Fá M*, nos comp. 08-09.

Seqüência harmônica básica apresentada nas diversas regiões tonais:

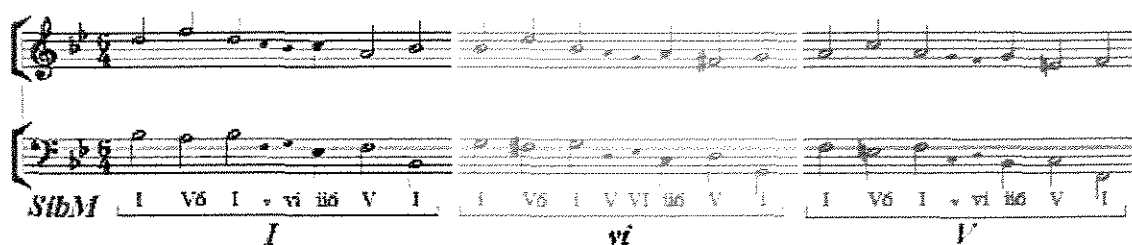


Fig. 49- Seqüência harmônica básica

Obs. As figuras não tem significado rítmico e sim estrutural (vide obs. 2 referente aos gráficos no início deste capítulo).

5. O acorde de ii é utilizado como preparação para V.
6. Ao observar os acordes iniciais e finais de cada uma das três partes, verifica-se que a parte A se inicia na Tônica (Sib M), terminando na Dominante (Fá M). A parte B se inicia em Fá M e conclui em Sib M enquanto a parte C é iniciada com o acorde de Mib M (função = subdominante) e irá concluir na Tônica.
7. Como se trata de uma obra escrita para dois coros, caracterizada pela alternância dos coros na elaboração musical, nota-se a ocorrência de cadências só no Coro I ou só no Coro II, pois apesar dos coros soarem simultaneamente em diversos trechos, em muitos casos o acorde final do Coro I coincide com o acorde inicial do Coro II e vice-versa. Este procedimento pode ser verificado no exemplo abaixo (comp.03). Há também trechos onde os dois coros cadenciam juntos, o que ocorre nos comp. 13; 35-36; 46-47; nas finalizações das duas primeiras partes (comp. 55 e 98) e durante todas as cadências da terceira parte, pois os dois coros realizam, nesta última parte, um desenho sempre em dobramento.

Fig. 50 - acorde final coincide c/ acorde inicial

8. A análise das cadências demonstra o predomínio de cadências autênticas perfeitas, como pode ser verificado na tabela de cadências.
9. A última parte da obra se inicia com um acorde de Subdominante (Mib M), resolvendo na Tônica em primeira inversão, para, logo a seguir, realizar uma cadência perfeita (comp. 100). O procedimento adotado nos dois compassos iniciais desta parte, com tratamento homofônico para os coros (em dobramento) e estrutura harmônica com cadência autêntica perfeita em Sib M tem a função de reafirmação da tonalidade e da mensagem do texto. O mesmo procedimento é adotado nos compassos finais da obra (comp 107 - 109). Nos comp. 101-106 é apresentado um contraponto imitativo apresentado em uma progressão harmônica que culmina com uma cadência plagal em Sib M (comp. 106-107).

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

Na última parte da obra o compositor se concentra na utilização do motivo *a* (*das ist meine Freude*), que se constitui no motivo principal da obra e no aproveitamento do motivo melismático *ai*.

Assim, o motivo *a* é apresentado nos compassos iniciais (comp. 99-100) e finais (comp. 107-109) da última parte, numa estrutura homofônica, enquanto o motivo *ai* é observado nos comp. 101-106 numa repetição da estrutura polifônica apresentada anteriormente pelo Coro I (comp. 05-08 em Sib M; 23-27 em sol m), realizada agora pelos dois coros na tonalidade principal (Sib M).

Ao considerar a utilização do motivo *a* nos dois trechos acima mencionados, pode-se deduzir que enquanto nos comp. 107-109 o motivo é imitado literalmente, nos comp. 99-100 é apresentada uma síntese da segunda parte do motivo *a*, através da elaboração de uma variação baseada nas duas notas principais desta parte do motivo.

Conforme já detalhado anteriormente na descrição do motivo *a*, a segunda parte deste motivo tem as notas “lá” e “si” (Sop.) como notas principais, justamente as notas que acompanham a palavra chave do texto: FREUDE (alegria).

Ao comparar a segunda parte do motivo *a* e o motivo apresentado no comp. 99-100 pode-se constatar este procedimento.

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. Each voice part has a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for all parts are "das ist mei - ne Freu - de,". The Soprano part has a "2" above the first measure and a "3" above the last measure. The Alto, Tenor, and Bass parts follow the same melody. The Soprano part has a "2" above the first measure and a "3" above the last measure. The Alto, Tenor, and Bass parts follow the same melody.

Fig. 51 – 2ª parte do motivo *a*

Soprano
Coro I e II

Alto
Coro I e II

Tenor
Coro I e II

Bass
Coro I e II

das ist mei - ne Freu - de,

das ist mei - ne Freu - de,

das ist mei - ne Freu - de,

das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 52- motivo a4

A esta variação do motivo *a*, denominamos *a4*.

TEXTURA

Conforme mencionado acima, o compositor utiliza a textura homofônica (comp. 99-100; 107-109) e a polifônica (comp. 101-106). Enquanto a homofonia utilizada na apresentação do motivo *a* tem a função de enfatizar a mensagem contida na principal frase do texto: “*das ist meine Freude*”, a textura contrapontística e melismática observada no motivo *a1* tem a finalidade de ilustrar musicalmente o único afeto apresentado no texto: a alegria. Esta textura contrapontística é construída tendo como base uma progressão harmônica que finaliza em uma cadência plagal no comp. 107. O acorde de Sib M (1º tempo do comp. 107) é utilizado como conclusão do desenho melismático progressivo e ao mesmo tempo é o acorde inicial da apresentação homofônica do motivo principal (*a*) nos dois compassos finais da obra.

O procedimento de dobramento dos coros é sempre empregado na parte C, com a finalidade de tornar mais enfática a apresentação da idéia central do texto (*das ist meine Freude* = esta é minha alegria).

FIGURAS MUSICAIS
EM
“DAS IST MEINE FREUDE”

A identificação de figuras musicais no motete DAS IST MEINE FREUDE, de Johann Ludwig Bach, foi realizada segundo a classificação proposta por George Buelow²¹, a qual sugere a divisão das figuras musicais em sete categorias:

- 1- Figuras de repetição melódica;
- 2- Figuras baseadas em imitação fugal;
- 3- Figuras formadas por estruturas dissonantes;
- 4- Figuras de intervalos;
- 5- Figuras de *Hypotyposis*;
- 6- Figuras sonoras;
- 7- Figuras formadas por pausas.

OBS. A indicação do teórico após a figura fornece uma entre as várias fontes na qual o termo é definido.

Algumas definições e figuras foram acrescentadas a esta classificação, tendo por base a lista de figuras apresentadas por outro autor, Dietrich Bartel²².

As figuras musicais identificadas no motete DAS IST MEINE FREUDE são:

1- FIGURAS DE REPETIÇÃO MELÓDICA

- a) ANAPHORA (*KIRCHER*)²³ = REPETITIO (*NUCIUS*)²⁴ - repetição de uma frase melódica com notas diferentes em partes diferentes.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 01- 03)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 17-19; 21-23)

²¹ BUELLOW, George. "Rhetoric and Music", in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, volume 15, p.793-803 (tradução não publicada de Edmundo Hora)

²² BARTEL, Dietrich. Musica Poética. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

²³ KIRCHER, Athanasius (1601-1680) Polímata, teólogo e teórico de música alemão. Seu principal tratado, o *Misurgia universalis* (1650) engloba muitos aspectos da música da época, incluindo tópicos como a expressão musical e a classificação de estilos; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 495

²⁴ NUCIUS, Johannes (1556-1620) Teórico e compositor alemão. Seu tratado de contraponto, *Musices poeticae* (1613) descreve as práticas de composição do séc. XVII, incluindo um capítulo importante sobre figuras retórico-musicais; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 662.

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 53 - Anaphora 1a

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 54 - Anaphora 1b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 01- 03)
Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 39 - 41)

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 55 - Anaphora 2a

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 56 - Anaphora 2b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 02)
Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 08)

Soprano I
das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 57 - Anaphora 3a

Soprano II
das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 58 - Anaphora 3b

Sopranos Coro I e II (comp.33 –34; 45-46)

Tenores Coro I e II (comp. 33-34; 45-46)

Soprano
Coro I e II

33 34 35

mei - ne Freu - de,

Tenor I
Coro I e II

mei - ne Freu - de, das,

Fig. 59 – Anaphora 4

Soprano e Baixo Coro II (comp.73-74)

Soprano e Baixo Coro I (comp. 74-75)

Soprano II

73 74

daß ich mich zu Gott hal - te.

Bass II

daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 60 – Anaphora 5a

Soprano I

74 75

daß ich mich zu Gott hal - te.

Bass I

daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 61 – Anaphora 5b

- b) CLIMAX (*NUCIUS*) = AUXESIS (*BURMEISTER*)²⁵ - repetição de uma melodia na mesma parte, uma segunda acima, que é um caso especial de SYNONYMIA. Segundo *WALTHER*²⁶, SYNONYMIA é a repetição de uma idéia melódica com notas diferentes na mesma parte.

²⁵ BURMEISTER, Joachim (1564-1629) Um dos teóricos alemães mais influentes de sua época. Desenvolveu uma doutrina de figuras músico-retóricas para ajudar na análise musical. Seu principal tratado é *Musica autoschedastike* (1601); apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p 146-147.

²⁶ WALTHER, Johann Gottfried (1684-1748) Compositor e lexicógrafo alemão. Em 1732, publicou seu *Musicalisches Lexicon*, primeiro importante dicionário de música em alemão, que inclui termos musicais e biografias de músicos, valendo-se de seu próprio tratado e de outras obras; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p 1014.

Soprano e Tenor Coro II (comp 74-75)

Soprano e Tenor Coro II (comp. 75-76)

Fig. 62 shows a musical score for Soprano II and Tenor II. The Soprano II part is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Tenor II part is on a bass clef staff with the same key signature and time signature. Both parts start at measure 74 and end at measure 75. The lyrics for both parts are "daß ich mich zu Gott hal - te,". The Soprano II part has a melodic line that rises from G4 to A4, B4, and C5. The Tenor II part has a melodic line that rises from E3 to F3, G3, and A3.

Fig. 62 – Climax 1a

Fig. 63 shows a musical score for Soprano II and Tenor II. The Soprano II part is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Tenor II part is on a bass clef staff with the same key signature and time signature. Both parts start at measure 75 and end at measure 76. The lyrics for both parts are "daß ich mich zu Gott hal - te,". The Soprano II part has a melodic line that rises from G4 to A4, B4, and C5. The Tenor II part has a melodic line that rises from E3 to F3, G3, and A3.

Fig. 63 – Climax 1b

c) GRADATIO (*BURMEISTER*) - um CLIMAX contínuo em seqüência.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I e II (comp. 103- 106) 107 bxo

Soprano
Coro I e II

Alto
Coro I e II

Tenor
Coro I e II

Bass
Coro I e II

103 104

Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu -

Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu -

105 106 107

Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de,

de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de,

Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de,

de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de,

Fig. 64 – Gradatio

d) PARANOMASIA (SCHEIBE)²⁷ - repetição de uma idéia musical com as mesmas notas, porém com acréscimos ou mudanças para dar ênfase.

Contralto Coro I (comp. 50)

Contralto Coro I (comp.51)

Alto I

50 51 52

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal - te.

Fig. 65 – Paranomasia 1

²⁷ SCHEIBE, Johann Adolph (1708-1776) Compositor e teórico alemão. Foi um dos mais importantes teóricos musicais do Iluminismo e crítico influente. Sua principal obra, o periódico *Der Critische Musikus* (1737-1740) advoga um estilo nacional alemão simples e natural; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p 829.

Soprano Coro II (comp. 53)
Soprano Coro II (comp. 54-55)



Fig. 66 – Paranomasia 2

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 01- 03)
Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp.69-71; 83-85; 90-92) e Coro I
(comp.71-73; 88-90)

Soprano I

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 67 – Paranomasia 3a

Soprano II

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 68 – Paranomasia 3b

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 69 – Paranomasia 3c

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 70 – Paranomasia 3d

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 71 – Paranomasia 3e

e) PALILLOGIA (*BURMEISTER*) - repetição de uma idéia melódica com as mesmas notas e na mesma parte.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 03-05)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 11-13)

Fig. 72- Palillogia 1a

Fig. 72- Palillogia 1a shows a four-part vocal setting for Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are "das, das, das ist mei - ne Freu - de,". The Soprano II part has measure numbers 3, 4, and 5 above the first three notes. The other parts follow the same melody.

Fig. 72- Palillogia 1a

Fig. 73- Palillogia 1b

Fig. 73- Palillogia 1b shows the same four-part vocal setting for Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II, but for measures 11-13. The lyrics are "das, das, das ist mei - ne Freu - de,". The Soprano II part has measure numbers 11, 12, and 13 above the first three notes. The other parts follow the same melody.

Fig. 73- Palillogia 1b

Alto Coro I (comp. 09-10)

Alto Coro I (comp. 10-11)

Fig. 74- Palillogia 2

Fig. 74- Palillogia 2 shows a single vocal line for Alto I. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are "mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de,". The Alto I part has measure numbers 9, 10, and 11 above the first three notes. The melody is a simple, repetitive phrase.

Fig. 74- Palillogia 2

Baixo Coro I (comp. 09-10)

Baixo Coro I (comp. 10-11)

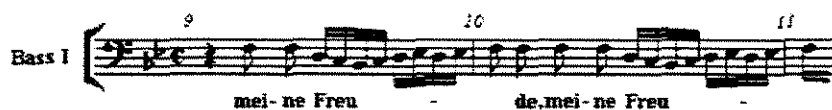


Fig. 75 - Palillogia 3

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 17-19)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 21-23)

Soprano II

17 18 19

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Alto II

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Tenor II

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Bass II

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Fig. 76- Palillogia 4

Este trecho pode ser enquadrado em outra figura musical. Verificar na sexta categoria desta classificação: FIGURAS SONORAS – ANALEPSIS.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp 01- 03)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 31-33)

Soprano I

1 2 3

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Alto I

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Tenor I

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Bass I

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Fig. 77- Palillogia 5a

Soprano I
Alto I
Tenor I
Bass I

das, das, das ist mei- ne Freu - de,

Fig. 78 - Palillogia 5b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I e II (comp 33-36)
Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I e II (comp. 45-48)

Soprano
Coro I e II
Alto
Coro I e II
Tenor
Coro I e II
Bass
Coro I e II

mei- ne Freu - de, das ist mei- ne Freu - de,

Fig. 79 - Palillogia 6

Alto e Baixo Coro I (comp. 15-17)
Alto e Baixo Coro I (comp. 48-49)

Alto I
Bass I

daß ich mich zu Gott hal te,

Fig. 80 - Palillogia 7a

Alto I

48 49

daß ich mich zu Gott hal - te,

Bass I

daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 81 - Palillogia 7b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 49-50)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 50-51)

Soprano II

49 50 51

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Alto II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Tenor II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Bass II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Fig. 82 - Palillogia 8

Este trecho pode ser enquadrado em outra figura musical. Verificar na sexta categoria desta classificação: FIGURAS SONORAS – ANALEPSIS.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 52-53)

Soprano II

52 53

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Alto II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Tenor II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Bass II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Fig. 83 - Palillogia 9

Este trecho pode ser enquadrado em outra figura musical. Verificar na sexta categoria desta classificação: FIGURAS SONORAS – ANALEPSIS.

Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp 52-53)

Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 53-54)

Alto I

52 53 54

te, daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

Tenor I

te, daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

Bass I

te, daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

Fig. 84 - Palillogia 10

Soprano, Alto, Coro II (comp. 58)

Soprano, Alto, Coro II (comp. 59 e 60)

Soprano II

58 59 60

und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht

Alto II

und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht

Fig. 85 - Palillogia 11

Tenor e Baixo Coro II (comp.58)

Tenor e baixo Coro II (comp.59)

Tenor II

58 59

und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht,

Bass II

und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht,

Fig. 86 - Palillogia 12

Tenor Coro I (comp. 56)
 Tenor Coro I (comp. 58-59; 59-60)



Soprano, Alto e Baixo Coro I (comp. 58-59)
 Soprano, Alto e Baixo Coro I (comp. 59-60)



Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 83-85)
 Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 90-92)



Soprano II
Alto II
Tenor II
Bass II

das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 91- Palillogia 15b

Soprano, Alto, Coro I e II (comp. 92-95)

Soprano, Alto, Coro I e II (comp. 95-98)

Soprano I
Alto I
Soprano II
Alto II

mei-ne Freu - de, mei - ne Freu - de,

Fig. 92 - Palillogia 16

Baixo Coro I (comp.93-95)

Baixo Coro I (comp. 96-98)

Bass I

das, das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 93 - Palillogia 17

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp.14-15)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 36-38;107-109)

14 15

Soprano II
das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 94 - Palillogia 18a

36 37 38

Soprano II
de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto II
de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 95 - Palillogia 18b

107 108 109

Soprano II
Freu - de, das, das, ist mei - ne Freu - de,

Alto II
de, das, das, ist mei - ne Freu - de,

Tenor II
Freu - de, das, das, ist mei - ne Freu - de,

Bass II
de, das, das, ist mei - ne Freu - de,

Fig. 96 - Palillogia 18c

- f) POLYPTOTON (VOGT)²⁸ - repetição de uma idéia melódica em um registro diferente ou em uma parte diferente.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.01- 03)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 03-05, 11-13)

Fig. 97 - Polypotton 1a

Fig. 98 - Polypotton 1b

²⁸ VOGT, Mauritius.(1669-1730). Seu tratado "Conclave thesauri magnae artis musicae" foi publicado em 1719. Na terceira seção do tratado há dois capítulos reservados às figuras musicais, divididas em *figurae simplices e ideales*.

Soprano II 11 12 13

das, das, das ist mei - ne Freu - de.

Alto II

das, das, das ist mei - ne Freu - de.

Tenor II

das, das, das ist mei - ne Freu - de.

Bass II

das, das, das ist mei - ne Freu - de.

Fig. 99 - Polypotton 1c

Este trecho pode ser enquadrado em outra figura: ANAPLOCE. Verificar na sexta categoria desta classificação: FIGURAS SONORAS.

Soprano Coro I (comp.04-05)

Tenor Coro I (comp. 05-06)

Soprano I

mei - ne Freu -

Fig. 100 - Polypotton 2a

Tenor I

mei - ne Freu -

Fig. 101 - Polypotton 2b

Soprano e Tenor Coro I (comp.20-21)

Soprano e Tenor Coro II (comp. 27-28)

Soprano I 20 21

te. daB ich mich zu Gott hal - te.

Tenor I

hal - te, daB ich mich zu Gott hal - te.

Fig. 102 - Polypotton 3a

Soprano II

27 28

daß ich mich zu Gott hal - te,

Tenor II

daß ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 103 – Polypotton 3b

Soprano e Alto Coro I (comp. 56)

Soprano e Alto Coro II (comp.58)

Soprano I

56

und mei - ne Zu - ver - sicht

Alto I

und mei - ne Zu - ver - sicht

Fig. 104 – Polypotton 4a

Soprano II

58

und mei - ne Zu - ver sicht,

Alto II

und mei - ne Zu - ver sicht,

Fig. 105 – Polypotton 4b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.56-58)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 60-62)

Soprano I

56 57 58

und mei-ne Zu-ver-sicht set - ze auf den Her - ren,

Alto I

und mei-ne Zu-ver-sicht set - ze auf den Her - ren,

Tenor I

und mei-ne Zu-ver-sicht set - ze auf den Her - ren,

Bass I

und mei-ne Zu-ver-sicht set - ze auf den Her - ren,

Fig. 106 – Polypotton 5a

Fig. 107 – Polyptoton 5b

Soprano II 60 61 62
und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Alto II
und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Tenor II
und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Bass II
und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 62-65)
Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 66-69)

Fig. 108 – Polyptoton 6a

Soprano II 62 63 64 65
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Alto II
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Tenor II
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Bass II
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Fig. 109 – Polyptoton 6b

Soprano I 66 67 68 69
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Alto I
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Tenor I
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Bass I
und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.62-63)
 Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 66-67)

Fig. 110 shows the musical score for Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I, measures 62-63. The lyrics are: und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht.

Fig. 110 – Polyphton 7a

Fig. 111 shows the musical score for Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II, measures 66-67. The lyrics are: und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne Zu-ver-sicht.

Fig. 111 – Polyphton 7b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp.69-71)
 Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 71-73)

Fig. 112 shows a musical score for four voices: Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The score covers measures 69, 70, and 71. The lyrics for all voices are "das, das, das ist mei - ne Freu - de,". The notation is in a single system with four staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The melody is simple, with the lyrics aligned under the notes.

Fig. 112 – Polypoton 8

Este trecho pode ser enquadrado em outra figura: ANAPLOCE. Verificar na sexta categoria desta classificação: FIGURAS SONORAS.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.58-59)

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 77)

Fig. 113 shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The score covers measures 58, 59, and 60. The lyrics for all voices are "ren, und mei - ne Zu - ver - sicht, und mei - ne Zu - ver - sicht,". The notation is in a single system with four staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The melody is more complex than in Fig. 112, with the lyrics aligned under the notes.

Fig. 113 – Polypoton 9a

77

Soprano II und mei - ne Zu - ver - sicht,

Alto II und mei - ne Zu - ver - sicht,

Tenor II und mei - ne Zu - ver - sicht,

Bass II und mei - ne Zu - ver - sicht,

Fig. 114 – Polypotton 9b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.76-78)
 Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 79-81)

75 77 78

Soprano I und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht

Alto I und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht

Tenor I und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht

Bass I und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht

Fig. 115 – Polypotton 10a

79 80 81

Soprano II und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht,

Alto II und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht,

Tenor II und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht,

Bass II und mei-ne Zu - ver - sicht, und mei-ne Zu - ver - sicht,

Fig. 116 – Polypotton 10b

g) SYNONYMIA (WALTHER) – repetição de uma idéia melódica com notas diferentes na mesma parte.

Soprano, Coro I (comp. 04-05; 06-07 e 24-25; 22-23)



Fig. 117 – Synonymia 1a



Fig. 118 – Synonymia 1b



Fig. 119 – Synonymia 1c



Fig. 120 – Synonymia 1d

Alto, Coro I (comp. 05; 23)



Fig. 121 – Synonymia 2a



Fig. 122 – Synonymia 2b

Tenor, Coro I (comp. 05-06; 06-07; 23-24; 24-25)



Fig. 123 – Synonymia 3a



Fig. 124 – Synonymia 3b



Fig. 125 – Synonymia 3c



Fig. 126 – Synonymia 3d

Baixo Coro I (comp.06; 07 e 09; 24;25)



Fig. 127 – Synonymia 4a



Fig. 128 – Synonymia 4b



Fig. 129 – Synonymia 4c



Fig. 130 – Synonymia 4d

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp.01-03 ; 28-30)

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 131 – Synonymia 5a

Soprano I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Alto I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass I
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 132 – Synonymia 5b

Soprano e Baixo Coro II (comp.03-05; 21-23; 39-41)

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 133 – Synonymia 6a

Soprano II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass II
das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Fig. 134 – Synonymia 6b

Soprano II

Bass II

das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Fig. 135 – Synonymia 6c

Soprano Coro I (comp.38-39; 41-43)

Soprano I

daß ich mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Herrn.

Fig. 136 – Synonymia 7a

Soprano I

daß ich mei-ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Herrn.

Fig. 137 – Synonymia 7b

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro II (comp. 49-51; 52-53)

Soprano II

Alto II

Tenor II

Bass II

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Fig. 138 – Synonymia 8a

Soprano II

Alto II

Tenor II

Bass II

daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

daB ich mich zu Gott, daB ich mich zu Gott,

Fig. 139 – Synonymia 8b

Baixo Coro II (comp.73-74; 75-76)

Bass II

daB ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 140 – Synonymia 9a

Bass II

daB ich mich zu Gott hal - te,

Fig. 141 – Synonymia 9b

2- FIGURAS BASEADAS EM IMITAÇÃO FUGAL

- a) APOCOPE (*BURMEISTER*) - imitação fugal na qual a repetição do sujeito é incompleta em uma parte.

Coro I (comp.04-07)

Fig. 142 – Apocope 1

Soprano I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Alto I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Tenor I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Bass I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Fig. 142 – Apocope 1

Coro I (comp.22-26)

Fig. 143 – Apocope 2

Sop I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Alto I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Ten I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Bass I
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Fig. 143 – Apocope 2

Coro I e II (comp. 100-102)

Fig. 144 – Apocope 3

Soprano
Coro I e II
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de.

Alto
Coro I e II
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de.

Tenor
Coro I e II
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de.

Bass
Coro I e II
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de.

Fig. 144 – Apocope 3

3- FIGURAS FORMADAS POR ESTRUTURAS DISSONANTES

- a) PROLONGATIO (*BERNHARD*) - a ampliação do valor normal de uma dissonância, seja um retardo ou nota de passagem.

Alto e Soprano Coro I (comp.79)

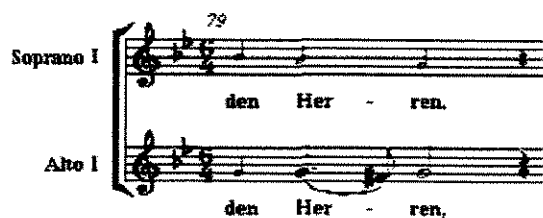


Fig. 145 - Prolongatio

4- FIGURAS DE INTERVALOS

- a) SALTUS DURIUSCULUS (*Walther*) – um salto melódico dissonante, ascendente ou descendente.

Baixo Coro II (comp.36-37)

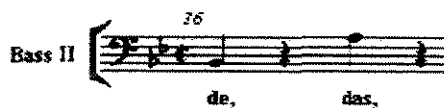


Fig. 146 - Saltus Duriusculus

5- FIGURAS DE HYPOTYPOSIS

- a) HYPOTYPOSIS (*BURMEISTER*) - um grupo numeroso de figuras retórico-musicais, muitas sem nomes específicos. Todas servem para ilustrar palavras ou idéias poéticas e geralmente enfatizam a qualidade pictórica das palavras. O termo retórico é mais preciso que as expressões mais comuns “madrigalismo” ou “ilustração da palavra”. Todas as figuras seguintes nesta parte situam-se no grupo HYPOTYPOSIS.

Nesta obra ocorrem vários melismas para ilustrar a palavra “*Freude*”.

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 04-08);
Sop., Coro I (comp. 05-06)

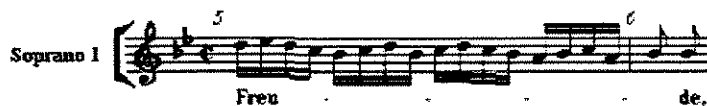


Fig. 147 - Hypotyposis 1

Sop., Coro I (comp. 07)



Fig. 148 - Hypotyposis 2

Alto, Coro I (comp. 05-07)



Fig. 149 - Hypotyposis 3

Alto, Coro I (comp.07-08)

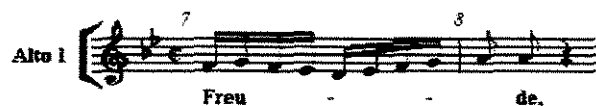


Fig. 150 - Hypotyposis 4

Tenor, Coro I (comp.06)



Fig. 151 - Hypotyposis 5

Tenor, Coro I (comp.07)



Fig. 152 - Hypotyposis 6

Baixo, Coro I (comp.06-07)



Fig. 153 - Hypotyposis 7

Baixo Coro I (comp.07-08)



Fig. 154 - Hypotyposis 8

Soprano, Alto, Tenor e Baixo, Coro I (09-11)



Fig. 155 - Hypotyposis 9



Fig. 156 - Hypotyposis 10



Fig. 157 - Hypotyposis 11



Fig. 158 - Hypotyposis 12



Fig. 159 - Hypotyposis 13



Fig. 160 - Hypotyposis 14

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I (comp. 23-27)

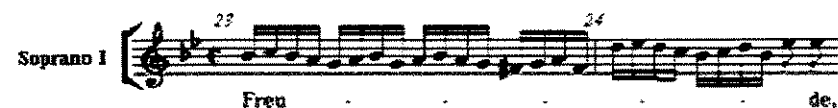


Fig. 161 - Hypotyposis 15



Fig. 162 - Hypotyposis 16



Fig. 163 - Hypotyposis 17



Fig. 164 - Hypotyposis 18



Fig. 165 - Hypotyposis 19



Fig. 166 - Hypotyposis 20



Fig. 167 - Hypotyposis 21



Fig. 168 - Hypotyposis 22



Fig. 169 - Hypotyposis 23



Fig. 170 - Hypotyposis 24

Soprano, Alto, Tenor Coro I e II (comp. 33-35; 45-46)



Fig. 171 - Hypotyposis 25



Fig. 172 - Hypotyposis 26



Fig. 173 - Hypotyposis 27

Soprano, Alto, Tenor e Baixo Coro I e II (dobramento) (comp.101-106)
Sop. Coro I e II



Fig. 174 - Hypotyposis 28



Fig. 175 - Hypotyposis 29

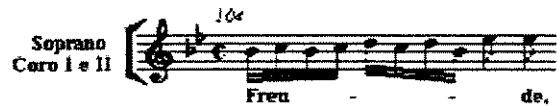


Fig. 176 - Hypotyposis 30



Fig. 177 - Hypotyposis 31



Fig. 178 - Hypotyposis 32

Alto, Coro I e II



Fig. 179 - Hypotyposis 33



Fig. 180 - Hypotypopsis 34



Fig. 181 - Hypotypopsis 35



Fig. 182 - Hypotypopsis 36



Fig. 183 - Hypotypopsis 37

Tenor, Coro I e II



Fig. 184 - Hypotypopsis 38



Fig. 185 - Hypotypopsis 39



Fig. 186 - Hypotypopsis 40



Fig. 187 - Hypotypopsis 41



Fig. 188 - Hypotyposis 42

Baixo, Coro I e II



Fig. 189 - Hypotyposis 43

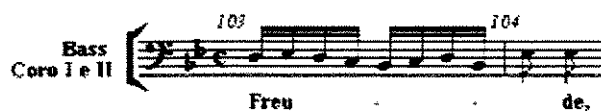


Fig. 190 - Hypotyposis 44



Fig. 191 - Hypotyposis 45



Fig. 192 - Hypotyposis 46



Fig. 193 - Hypotyposis 47

Soprano e Alto Coro I e II (dobramento) (comp. 93-94; 96-97)

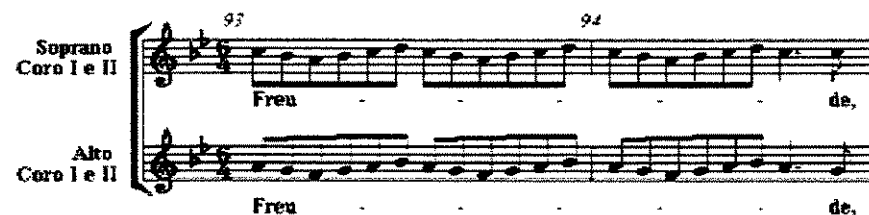


Fig. 194 - Hypotyposis 48

Há também um melisma para ilustrar o sentido da palavra “*halte*” (permanecer).

Sop., Coro I (comp. 51)



Fig. 195 - Hypotyposis 49

b) CIRCULATIO (*KIRCHER*) - descrição musical de um movimento circular ou de cruzamento.

Alto Coro I (comp.09- 11)



Fig. 196 - Circulatio 1

Soprano e Tenor Coro I e II (dobramento) (comp.33-35 ; 45-47)

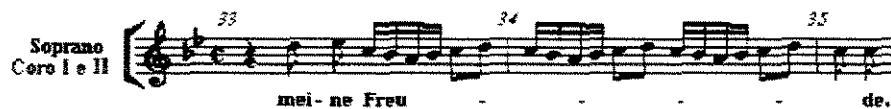


Fig. 197 - Circulatio 2



Fig. 198 - Circulatio 3

Soprano e Alto Coro I e II (dobramento) (comp.93-94; 96-97)

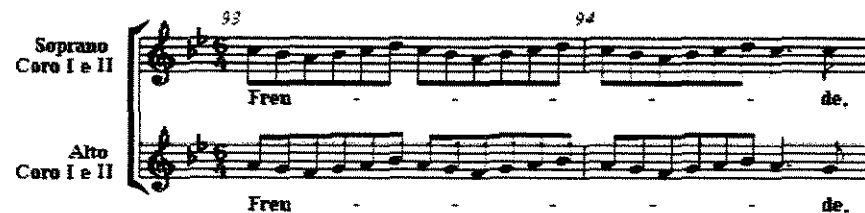
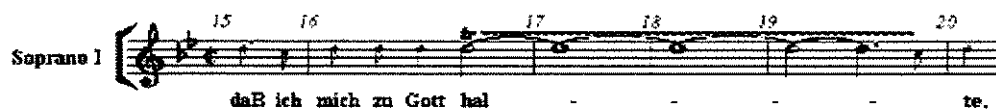


Fig. 199 - Circulatio 4

c) VARIATIO (*BERNHARD*) = PASSAGIO (*WALTHER*) – uma passagem de ornamentação vocal, salientando o texto. Pode incluir formas de ornamentação melódica como *accento*,

*cercar della nota, tremolo, trillo, bombo, groppo, círculo
mezzo e tirata mezza*

Soprano Coro I (comp. 16-19; 49-51).



6- FIGURAS SONORAS

- a) NOEMA (*BURMEISTER*) – uma parte totalmente homofônica, (geralmente consonante) dentro de uma polifonia, para enfatizar o texto.

Coro I e II (dobramento) (comp. 99-100)

Fig. 201 – Noema 1

Coro I e II (dobramento) (comp. 107-109)

106 107 108 109

Soprano I
Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Alto I
de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Tenor I
Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Bass I
de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Soprano II
Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Alto II
de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Tenor II
Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Bass II
de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de,

Fig. 202 – Noema 2

Buelow salienta quatro tipos especiais de noema, dentre os quais, três foram identificados neste motete:

I) ANAPLOCE – repetição pelo coro B de uma noema feita pelo coro A, enquanto o coro A permanece em silêncio.

Esta figura é utilizada nos seguintes trechos:

Coro I (comp. 01-03) e Coro II (comp. 03-04)

The image displays a musical score for two choirs, Coro I and Coro II. Each choir consists of four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics for all parts are "das, das, das ist mei-ne Freu-de". The score is written in a single system with two staves per choir. The first staff of each choir is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, and the fourth for Bass. The lyrics are written below the notes. The score is numbered 1 through 5 at the top of the first staff of Coro I.

Coro I

Soprano I
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Alto I
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Tenor I
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Bass I
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Coro II

Soprano II
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Alto II
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Tenor II
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Bass II
das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Fig. 203- Anaploce 1

Coro II (comp.69-71) e Coro I (comp. 71-73)

69 70 71 72 73

Soprano I
das, das, das istnei - nefreu - de.

Alto I
das, das, das istnei - nefreu - de.

Tenor I
das, das, das istnei - nefreu - de.

Bass I
das, das, das istnei - nefreu - de.

Soprano II
das, das, das istnei - nefreu - de.

Alto II
das, das, das istnei - nefreu - de.

Tenor II
das, das, das istnei - nefreu - de.

Bass II
das, das, das istnei - nefreu - de.

Fig. 204 - Anaploce 2

Coro I (comp.88-90) e Coro II (comp.90-92)

The image shows a musical score for two choirs, Coro I and Coro II, spanning measures 88 to 92. The score is written for Soprano I, Alto I, Tenor I, Bass I, Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The lyrics for all parts are "das, das, das ist mei - ne Freu - de,". The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests. The measure numbers 88, 89, 90, 91, and 92 are indicated at the top of the score.

Fig. 205 - Anaploce 3

A definição mencionada por Bartel²⁹ para esta figura é a seguinte:

ANAPLOCE: a repetição de uma noema, particularmente entre coros de uma composição policoral.

Ao levar em consideração a definição de Bartel para esta figura, pode-se considerar também o seguinte trecho:

²⁹ BARTEL, D. Op. cit, 1997, p.190

Coro I (comp.56-57) e Coro II (comp.58-59)

The musical score is for a choir with eight parts: Soprano I, Alto I, Tenor I, Bass I, Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The score covers measures 56 to 59. The lyrics are in German and are repeated across the parts. The melody is written for Soprano I and Alto I, with the other parts providing harmonic support. The lyrics are: 'und mei ne Zu-ver-sicht set-ze auf den Her-ren, und mei-ne Zu-ver-sicht, und mei-ne'.

Fig. 206 - Anaploce 4

II) ANALEPSIS – duas “noemas” imediatamente próximas.

Bartel³⁰ define esta figura da seguinte forma:

ANALEPSIS: a repetição de uma noema na mesma altura.

Esta figura pode ser identificada nos seguintes trechos:

³⁰ IDEM, p.183

Coro II (comp.17-19) e (comp.21-23)

Fig. 207 - Analepsis 1

The musical score for Coro II, measures 17-19, is presented for four voices: Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The lyrics are 'das, das, das ist mei - ne Freu - de.' The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'.

Fig. 207 - Analepsis 1

Coro II (comp.49-50) e (comp. 50-51)

Fig. 208 - Analepsis 2

The musical score for Coro II, measures 49-51, is presented for four voices: Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The lyrics are 'daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,'. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'.

Fig. 208 - Analepsis 2

Coro II (comp 52) e (comp.53).

52 53

Soprano II
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Alto II
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Tenor II
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Bass II
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Fig. 209 - Analepsis 3

Todos os trechos selecionados para ANAPLOCE podem ser considerados em ANALEPSIS também.

III) MIMESIS ou DUAS NOEMAS SUCESSIVAS – a segunda numa altura diferente da primeira.

Esta figura é definida por Bartel³¹, como:
MIMESIS – repetição de uma noema em diferentes alturas

Identifica-se esta figura nos seguintes trechos:

Coro I (comp. 28-30) e (comp.31-33)

28 29 30 31 32 33

Soprano I
das, das, das istnei-ne Freu - de, das, das, das istnei-ne Freu - de,

Alto I
das, das, das istnei-ne Freu - de, das, das, das istnei-ne Freu - de,

Tenor I
das, das, das istnei-ne Freu - de, das, das, das istnei-ne Freu - de,

Bass I
das, das, das istnei-ne Freu - de, das, das, das istnei-ne Freu - de,

Fig. 210 – Mimesis 1

³¹ IDEM, p. 324

Coro II (comp.36-38) e (comp.39-41)

Soprano II
de, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Alto II
de, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Tenor II
de, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Bass II
de, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das, das ist mei-ne Freu-de,

Fig. 211 – Mimesis 2

Esta figura pode ser identificada ainda, nos seguintes trechos:

Coro II (comp.39-41) e (comp.43-45)

Coro II (comp.50-51) e (comp.52)

Coro II (comp.59-62) e (comp. 62-65)

Coro II (comp.73-74) e (comp.75-76) e Coro I (comp.74-75) .

7- FIGURAS FORMADAS POR SILÊNCIO (PAUSA)

- a) ABRUPTIO (*BERNHARD*) = APOSIOPESIS (*BURMEISTER*) = HOMOIOTELEUTON (*NUCIUS*) = TMESIS (*JANOVKA*)³² - uma pausa ou silêncio geral dentro de uma estrutura musical onde o silêncio não é esperado.

³² JANOVKA, T.B. (1669-1741). Lexicógrafo e organista tcheco. Sua única obra completa “*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*” (1701) foi o primeiro dicionário musical do período barroco; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 470.

Coro I e II (dobramento) (comp. 107)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Freude, mein Freude, das'. The score is written in a single system with four staves. The Soprano staff starts at measure 106 and ends at measure 107. The Alto, Tenor, and Bass staves also start at measure 106 and end at measure 107. A double bar line is placed at the end of measure 107, indicating a section break or a change in the music.

Fig. 212 – Abruptio

A definição dada por Dietrich Bartel³³ para APOSIOPESIS é a seguinte:

Uma interrupção em uma ou todas as vozes da composição; uma pausa geral.

Enquanto Buelow menciona a mesma definição para ABRUPTIO e APOSIOPESIS, Bartel³⁴ estabelece a seguinte diferença entre elas:

ABRUPTIO sugere uma pausa inesperada e a APOSIOPESIS refere-se ao uso intencional e expressivo do silêncio na composição.

Neste motete esta definição se enquadra perfeitamente na construção musical da frase “das ist meine Freude,” quando o compositor repete a palavra “das” entre pausas gerais, tanto no Coro I como na imitação realizada pelo Coro II. A pausa é propositalmente colocada entre as repetições deste pronome, de forma a intensificar o recurso expressivo da repetição da palavra.

Coro I (comp. 01-02) e Coro II (comp. 03-04)

³³ BARTEL, D. Op. cit, 1997, p.202

³⁴ IDEM, p.203

The image shows a musical score for a choir, labeled 'Fig. 213 - Aposiopesis'. It consists of eight staves, each representing a different vocal part: Soprano I, Alto I, Tenor I, Bass I, Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The lyrics for all parts are 'das das das ist mei- ne Freu - de.' The score is divided into five numbered measures (1, 2, 3, 4, 5) above the first staff. Vertical lines connect the notes across the staves, indicating the structure of the phrase. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Fig. 213 - Aposiopesis

Esta frase se repete nos seguintes trechos:

Coro II (comp 11-12); Coro I (comp.12)
 Coro II (comp.17-18) e (comp. 21-22)
 Coro I (comp. 28-29) e (comp.31-32)
 Coro II (comp. 36-37); (comp. 39-40) e (comp. 43-44)
 Coro II (comp.69-70) e Coro I (comp.70-71)
 Coro II (comp.83-84)
 Coro I (comp. 89-90) e Coro II (comp. 90-91)
 Coro I e II (dobramento) (comp. 107-108).

Nesta obra ocorrem algumas figuras musicais que não são citadas na classificação proposta por G. Buelow (com exceção de EPANALEPSIS e EPANADIPLOSIS), mas que são citadas por Bartel.

São identificadas as seguintes figuras:

EMPHASIS, EPIZEUXIS, EPANALEPSIS, EPANADIPLOSIS.

EMPHASIS³⁵ é citada por Bartel na categoria de figuras de representação.

EMPHASIS³⁶: uma passagem musical que intensifica ou enfatiza o significado do texto de várias formas. Segundo o autor, Mattheson relaciona diversos recursos como parte integrante desta figura musical, incluindo o acento correto de palavras e sílabas, o uso de ornamentação apropriada e a repetição efetiva e simultânea de texto e música.

A EMPHASIS é utilizada pelo compositor na elaboração do motivo principal da composição, construído sobre a frase “*das ist meine Freude*” quando o pronome é repetido por três vezes consecutivas, acompanhado da mesma figuração rítmica (semínimas) realizada homofonicamente pelas quatro vozes.

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. Each voice part has a staff with a treble clef (except for Bass I which has a bass clef). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'das, das, das ist mei - ne Freu - de.' The first three measures of each voice part show the word 'das' repeated three times, with the fourth measure starting the phrase 'ist meine Freude'. The notes for 'das' are G4, A4, B4 for Soprano I; G4, A4, B4 for Alto I; G3, A3, B3 for Tenor I; and G2, A2, B2 for Bass I. The notes for 'ist' are C5, B4, A4 for Soprano I; C5, B4, A4 for Alto I; C4, B3, A3 for Tenor I; and C3, B2, A2 for Bass I. The notes for 'meine' are D5, C5, B4 for Soprano I; D5, C5, B4 for Alto I; D4, C4, B3 for Tenor I; and D3, C3, B2 for Bass I. The notes for 'Freude' are E5, D5, C5 for Soprano I; E5, D5, C5 for Alto I; E4, D4, C4 for Tenor I; and E3, D3, C3 for Bass I.

Fig. 214 - Emphasis

Esta construção vai ser repetida várias vezes pelos dois coros no decorrer da obra.

EPIZEUXIS, EPANALEPSIS e EPANADIPLOSIS são listadas por Bartel como figuras de repetição melódica³⁷.

EPIZEUXIS³⁸: a repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.

³⁵ IDEM, p.445

³⁶ IDEM, p.251-252

³⁷ IDEM, p.444

³⁸ IDEM, p.263

Os exemplos descritos acima no caso da EMPHASIS e a seguir, no caso de EPANALEPSIS, também se enquadram na descrição desta figura.

EPANALEPSIS³⁹: (1) a repetição freqüente de uma expressão; (2) a restabelecimento de uma passagem de abertura no final. O autor cita a definição de *Vogt* para esta figura como sendo a repetição de uma EMPHASIS. A EPANALEPSIS seria então, uma forma de repetição enfática.

As diversas repetições do motivo descrito no caso da EMPHASIS se constitui em um exemplo de EPANALEPSIS.

As repetições ocorrem nos seguintes trechos:

Coro II (comp. 03-04)

The musical score for Coro II (comp. 03-04) illustrates the concept of Epanalepsis 1. It consists of two systems of staves, each with four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics for all parts are identical: "das, das, das ist mei- ne Freu - de,". The score shows five repetitions of this phrase, with the first four repetitions marked by numbers 1, 2, 3, and 4 above the staves, and the fifth repetition marked by a number 5. The musical notation includes various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes) and rests, indicating a rhythmic pattern that repeats throughout the phrase.

Fig. 215 - Epanalepsis 1

³⁹ IDEM, p.256-257

11 12 13 14 15

Soprano I
das, das ist mei-ne Freu-de,

Alto I
das, das ist mei-ne Freu-de,

Tenor I
das, das ist mei-ne Freu-de,

Bass I
das, das ist mei-ne Freu-de,

Soprano II
das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das ist mei-ne Freu-de,

Alto II
das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das ist mei-ne Freu-de,

Tenor II
das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das ist mei-ne Freu-de,

Bass II
das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das ist mei-ne Freu-de,

Coro II (comp.17-18) e (comp. 21-22)
Coro I (comp. 28-29) e (comp.31-32)
Coro II (comp. 36-37); (comp. 39-40) e (comp. 43-44)
Coro II (comp.69-70) e Coro I (comp.70-71)
Coro II (comp.83-84)
Coro I (comp. 89-90) e Coro II (comp. 90-91)
Coro I e II (dobramento) (comp. 107-108).

⁴⁰ IDEM, p.257

depois de uma passagem melismática, é reapresentado o motivo inicial (comp.01-03).

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The score covers measures 106 to 109. The lyrics are: 'Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, ist mei-ne Freu - de.' The melody is a simple, repetitive pattern of eighth and sixteenth notes, with a final cadence in measure 109.

Fig. 217- Epanadiplosis

As figuras EPANALEPSIS e EPANADIPLOSIS são citadas por Buelow, com a mesma definição dada a COMPLEXIO e também estão classificadas como figuras de repetição melódica. A definição dada por Buelow, para estas figuras é a seguinte:

COMPLEXIO (*NUCIUS*) = SYMPLOCE (*KIRCHER*) = EPANALEPSIS (*GOTTSCHE*)⁴¹ = EPANADIPLOSIS (*VOGT*) – repetição no final de uma melodia ou a seção musical inteira desde o início.

⁴¹ GOTTSCHE, J.C. (1700-1766). Escritor e crítico alemão. Figura de proa no movimento reformista literário do Iluminismo; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 381.

ANÁLISE DO MOTETE UNSERE TRÜBSAL

JOHANN LUDWIG BACH (1677-1731)

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Escrita para coro “*a cappella*”, a 06 vozes (02 sopranos, contralto, 02 tenores e baixo), a obra está baseada em um trecho da Bíblia, no idioma alemão, na passagem registrada em II Coríntios 4: 17 e 18.

Versículo 17: *[Denn] unsere Trübsal, die zeitlich und leicht ist, schaffet eine Ewige und über alle Mass wichtige Herrlichkeit*⁴².

TRADUÇÃO: vers. 17 – [assim], nossa tribulação, que é passageira e leve, produz uma glória eterna, acima de todas as medidas.

Versículo 18: *uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare. [Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbare ist, das ist ewig]*⁴³.

TRADUÇÃO vers. 18 – a nós, que não olhamos para o visível, mas para o invisível; [porque as coisas visíveis são passageiras, mas as invisíveis são eternas]⁴⁴.

O compositor emprega todo o versículo 17, com exceção da palavra “*denn*”, pois esta serve de conexão com o texto anterior e utiliza somente a primeira parte do versículo 18.

RELAÇÃO TEXTO E MÚSICA

Assim como identificado no motete “*Das ist meine Freude*” observa-se neste motete uma forte relação entre texto e música, em sintonia com o ideal barroco de valorização da retórica musical.

⁴² Die Bibel oder die Ganze – Heilige Schrift des Alten und Neuen Testament nach der Deutschen Übersetzung: Berlim, Druck von Poeschel & Trepte, 1919.

⁴³ As palavras entre colchetes não são utilizadas pelo compositor.

⁴⁴ IDEM.

A análise musical da obra comprova que todos os elementos musicais reforçam a idéia transmitida pelo sentido das palavras, conforme será demonstrado no último capítulo.

FORMA

Este motete apresenta a forma ternária. A parte *A* abrange os compassos 01 a 32, a parte *B* compreende os compassos 33 a 82a, enquanto a parte *C* os compassos 82b a 98.

TONALIDADE

A tonalidade criteriosamente escolhida pelo compositor para esta obra é sol menor. As considerações sobre a escolha deste tom serão explanadas no último capítulo.

Apesar da estrutura tonal, a armadura de clave apresenta apenas um bemol, uma reminiscência do sistema modal. Este era um procedimento comum da época para o modo menor, podendo ser observado em outras obras deste período, como por exemplo, nos corais de J. S. Bach. Assim, a obra apresenta uma sonoridade tonal, com o outro bemol (mib) do tom (sol m), acrescentado no decorrer da obra.

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A elaboração dos gráficos de estrutura harmônica tem por base a técnica de análise proposta por F. Salzer⁴⁵. O emprego desta técnica foi utilizado com o objetivo de enfatizar as relações estruturais dos acordes, através das vozes condutoras.

Conforme já citado na análise do motete DAS IST MEINE FREUDE, alguns elementos dos gráficos, como por exemplo, as linhas horizontais e cores diferenciadas, foram acrescentados a esta pesquisa para ressaltar as frases musicais e as regiões tonais.

A região tonal se subdivide em *principal* e *secundária*. A principal se refere à tonalidade principal da peça, enquanto as secundárias se restringem a trechos específicos da obra nos quais se estabelece temporariamente um novo centro tonal. A relação entre o nível principal e os secundários também é demonstrada nos gráficos.

⁴⁵ SALZER, F. Op.cit, 1982.

São analisadas também todas as cadências encontradas na obra.

A análise é realizada segundo a divisão formal da peça. Deste modo, para cada uma das três partes que a compõem, foram feitos dois gráficos, distribuídos da seguinte maneira:

PARTE A (comp.01-32) – Gráficos 01 e 02

PARTE B (comp.33 – 82a) – Gráficos 03 e 04.

PARTE C (comp. 82b – 98) – Gráficos 05 e 06.

Os gráficos encontram-se em anexo.

Com relação aos gráficos são necessárias as seguintes observações:

- 1- As vozes de Soprano e Baixo são sempre usadas como referência na elaboração dos gráficos, considerando-se sua importância na condução da linha melódica e nos encadeamentos cadenciais. Ocasionalmente, notas da linha de soprano II, alto e tenor I e II são demonstradas no gráfico, tendo em vista sua importância estrutural.
- 2- As figuras (mínimas, semínimas e notas sem haste) têm significado estrutural, não possuindo nenhum significado rítmico. Desta forma as mínimas representam as notas mais significativas da estrutura, enquanto as notas sem haste demonstram os passos secundários na condução harmônica.
- 3- As linhas pontilhadas indicam prolongamentos ou particularidades na condução das vozes. Traços contínuos entre notas de uma mesma voz indicam a ocorrência de um desenho melismático entre elas.
- 4- Cores diferentes são utilizadas para representar as regiões tonais. A tonalidade principal é sempre representada pela cor preta, enquanto as regiões tonais secundárias são representados pela cor azul (III de sol m = Sib M - Tônica relativa)) e amarelo (vi de solm = MibM – Tônica anti-relativa).
- 5- As linhas horizontais inferiores e superiores ligam as frases musicais articuladas por cadências.

- 6- A ocorrência de duas notas em uma mesma haste demonstra que a nota é a finalização de uma frase e ao mesmo tempo, a nota inicial da frase seguinte.
- 7- Os acordes são indicados por algarismos romanos posicionados abaixo das linhas horizontais inferiores e estão sempre relacionados à tonalidade principal da obra. Os algarismos entre chaves estão escritos na cor da região tonal a que se referem.
- 8- As cifras foram estabelecidas tendo como referência a cifragem proposta por Mark de Voto⁴⁶.
- 9- Os números dos compassos estão no alto do pentagrama.
- 10- Os gráficos referentes a este motete correspondem ao anexo 2.

ESTRUTURA DOS ACORDES

Na parte *A* (comp. 01-32) observa-se a ocorrência de acordes de sétima de dominante e acordes de sétimo grau (que também podem ser analisados como dominante com nona sem fundamental), geralmente em primeira inversão. Tais acordes representam pontos importantes na estrutura harmônica da peça. Verifica-se também a ocorrência de notas estranhas ao acorde (geralmente apogiaturas e retardos). A predominância desta estrutura confere à parte *A*, um caráter dramático e denso, em sintonia com a mensagem do texto.

Na parte *B* (comp. 33-82a) há a predominância de uma estrutura simples, com acordes em tríades, em estado fundamental. As raras exceções ocorrem nos compassos 57, 67 e 68, com um acorde de sétima em primeira inversão e um acorde diminuto, que exercem a função de acorde de passagem ou bordadura.

A estrutura dos acordes iniciais (comp. 82b-89) da parte *C* (comp. 82b-98), assemelha-se à estrutura encontrada na parte *A*, enquanto os compassos 90 a 98 apresentam uma estrutura semelhante à parte *B*.

⁴⁶ DE VOTO, M. Op.cit., 1979.

EMPREGO DA TERÇA DE PICARDIA (*TIÈRCE DE PICARDIE*)

Este procedimento é empregado na finalização de cada uma das três partes desta obra. (comp.32, 82 e 98).

O emprego da Terça de Picardia é uma prática comumente utilizada no período barroco, mas, em geral, seu uso é restrito ao acorde final da obra. A utilização deste procedimento não só no acorde conclusivo da obra, mas também no acorde final das outras duas partes é mais um dos recursos musicais utilizados pelo compositor para intensificar o sentido do texto e será comentado no último capítulo.

ANÁLISE MELÓDICA

A análise é realizada segundo os parâmetros estabelecidos por Arnold Schoenberg⁴⁷. Segundo o autor, a estrutura melódica da obra musical é determinada pela apresentação do *motivo* e suas variantes, chamadas *formas de motivo*. Assim, denomina-se *motivo* a célula responsável pela unidade, coerência e compreensibilidade do discurso musical.

Obs.: A análise será realizada levando-se em consideração a divisão formal da obra.

ANÁLISE DA PARTE A

O TEXTO

O texto utilizado na parte A corresponde à primeira parte do versículo 17: *unsere Trübsal, die zeitlich und leicht ist* (nossa tribulação, que é passageira e leve). A idéia central do texto é expressa na palavra *TRÜBSAL* (tribulação), dando à primeira parte da obra um caráter dramático, enfatizado pela utilização de recursos musicais.

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte A (comp. 01-32) está dividida em duas seções, de acordo com a ocorrência das principais cadências⁴⁸. Cada

⁴⁷ SCHOENBERG, A. Op.cit, 1993.

⁴⁸ A classificação das cadências foi estabelecida tendo como referência o verbete “Cadências”, SADIE, Stanley (Ed.) in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 2001, v.04, p.779-782.

uma destas seções corresponde a um gráfico. Esta subdivisão é demonstrada na tabela a seguir:

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso	gráfico
Autêntica Imperfeita (T. c/ 5ª no Sop.)	Principal – sol m	01-21	1
Autêntica Imperfeita (T.c/ 5ª no Sop.)	Principal – sol m (com 3ª de Picardia)	21-32	2

Tabela 13 - Cadências principais (pte A)

Demais cadências encontradas no primeiro gráfico (comp. 01-21)

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso
Aut Imperf. (T.c/ 3ª no Sop e Dominante inv.)	Secundária – Mib M (Tônica anti-relativa)	01-02; 03-04
Autêntica Perfeita	Principal – sol m	06
Autêntica Imperfeita (3ª na voz superior)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	07; 09
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	11-12
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	15-16; 16-17
Autêntica Imperfeita (5ª na voz superior)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	19-20

Tabela 14 - demais cadências do 1º gráfico

Demais cadências encontradas no segundo gráfico (comp. 21- 32)

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	22
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop)	Principal – sol m	23-24
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	24-25
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	26-27
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop)	Principal – sol m	29
Autêntica Perfeita	Principal – sol m	30

Tabela 15 - demais cadências do 2º gráfico

As conclusões obtidas a partir da observação dos gráficos, serão apresentadas no final deste capítulo.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

Nesta parte da obra (parte *A* – comp.01-32) observa-se a utilização do motivo baseado no intervalo de meio-tom e no intervalo de 5ª justa ascendente, seguido por grau conjunto, gerando assim, os motivos *a* e *b*, conforme pode ser observado na linha de Soprano nos comp. 01-02 e 04-06.

Comp.01-02



Fig. 218 - motivo a

Comp.04-06



motivo b

A associação dos motivos *a* e *b* dá origem a uma frase musical, que é repetida por outra voz (alto), uma 4ª justa abaixo. O procedimento da repetição (literal ou transposta) é o elemento mais característico da estrutura da sentença.



Fig. 219 - frase



Fig. 220 - frase transposta

Na repetição do motivo *a*, há uma ligeira modificação melódica, originando *a1*. Tal modificação dá ênfase ao semitom, pela ausência do intervalo de 3ª.



Fig. 221- motivo a1

Os motivos *a* e *b* possuem uma célula rítmica característica, demonstrada a seguir:

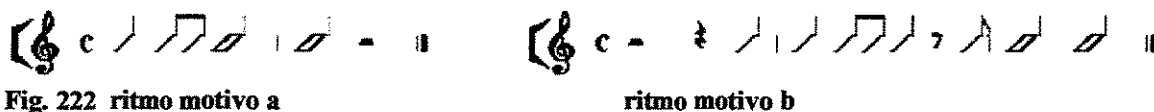


Fig. 222 ritmo motivo a

ritmo motivo b

Nota-se, na elaboração da frase, que a mesma foi construída em torno de uma nota (nota sol na apresentação da frase e nota ré na sua imitação).



Fig. 223 - notas principais dos motivos a e b

O motivo *a* está conectado às palavras “*unsere Trübsal*” (nossa tribulação), enquanto o texto “*die zeitlich und leicht ist*” (é passageira e leve) está ligado ao motivo *b*.

O caráter dramático de toda parte *A*, centralizado na palavra “*Trübsal*” é evidenciado pela utilização do motivo das seguintes maneiras:

- O motivo *a* é repetido duas vezes, separados por dois tempos de pausa geral (compassos 01 a 04, 06 a 09).
- Os motivos *a* e *b* recebem tratamento homofônico.
- A sílaba tônica de “*Trübsal*” (*trüb*) está concentrada nas notas láb e mib do motivo nos semitons (sol-láb-sol) e (ré-mib-ré). Harmonicamente tais notas são a sétima (7ª) de um acorde de Dominante, resolvendo na terça (3ª) e quinta (5ª) do acorde seguinte.

comp. 01-02, 03-04

Soprano I
un - se - re Trüb - sal

Soprano II
un - se - re Trüb - sal

Alto
un - se - re Trüb - sal

Tenor I

Tenor II

Bass
un - se - re Trüb - sal

Si♭M Mi♭M

Fig.224 – características do motivo a

comp. 06-07, 09-10

ist un - se - re Trüb - sal

un - se - re Trüb - sal

un - se - re Trüb - sal

ist un - se - re Trüb - sal

FaM Si♭M

características do motivo a transposto

Este mesmo procedimento é empregado nos compassos 16-17 com os semitons (lá-sib-lá) na linha de Sop. I e (fã#-sol-fã#) na linha de Sop. II. Neste caso temos um acorde de vii (ou V sem fundamental) no qual a nota sol é uma 5ª diminuta (ou 7ª) e o sib é a 7ª (ou 9ª).

Soprano I
un - se - re Trüb - sal

Soprano II
un - se - re Trüb - sal

Bass
un - se - re Trüb - sal

LaM ReM

Fig. 225 procedimentos harmônicos do motivo a transposto

Obs.: O mesmo caso ocorre nos compassos 25 a 27.

O emprego de imitações consecutivas do motivo a1, na alternância das vozes pode ser observado nos compassos 12 a 17, conforme demonstração a seguir:

The musical score shows six voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are 'un-se-re Trüb - sal' and 'ist un-se-re Trüb - sal'. The score spans measures 12 to 17. The motif is 'un-se-re Trüb - sal'.

Fig. 226- imitações consecutivas do motivo *a1*

Este mesmo procedimento é apresentado nos comp. 22 a 27.

A seguir é apresentada uma tabela, na qual pode-se verificar o emprego dos motivos *a* e *b*. A observação desta tabela nos permite concluir que o motivo *a* e sua variante *a1* são determinantes na elaboração da estrutura melódica. Tais motivos, geralmente associados à palavra chave “*Trübsal*”, são largamente utilizados na primeira parte da obra.

motivo	compasso	voz	alterações	figura
<i>a</i>	01-02, 03-04	Soprano I	-	218
<i>a e a1</i>	06-07, 08-09	Contralto	Motivo transposto	220
<i>a1</i>	12-13, 16-17	Soprano I e II	Motivo transposto e em 3ª paralelas	227
<i>a1</i>	13 -15, 21-23	Contralto	Transposto com prolongação rítmica	228
<i>a1</i>	15-16	Baixo	Resolução do semitom em outra voz – Tenor II	229
<i>a</i>	19 a 21	Soprano I e II	Melódica, rítmica e textual	230

a1	21 a 23	Tenor I	Prolongamento rítmico, resolução do semitom em Tenor II	231
a1	23 a 25	Soprano II e I	imitação da linha (soprano II e I)	232
a1	23 a 25	Tenor II	aumentação rítmica (trüb), resolução em tenor I.	233
a1	23 – 24	Baixo	Resolução do semitom em Soprano II	234
a1	25 a 27	Soprano I e II	Aumentação rítmica (trüb), 3ª paralelas	235
a1	26 - 27	Contralto	Resolução do semitom em Tenor I	236
a	26 - 27	Tenor II	Resolução do semitom em alto	237
a1	28 – 29	Alto, Tenor I e II	Rítmica e textual	238
a1	29 – 30	Soprano I	Rítmica e textual	239
a1	30 - 31	Tenor I	Imitação da linha de Sop.I (comp. 29-30), textual	240

Tabela 16 – motivo a e a1

Sop. I e II



Fig. 227 – motivo transposto em 3ª paralela

Alto

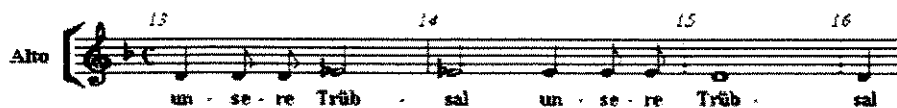


Fig. 228 - motivo transp. c/ prolong. rítmico

Ten. p/ bxo

Measures 15 and 16. Tenor II: un - se - re Trüb - sal. Bass: un - se - re Trüb - sal.

Fig. 229 resolução em outra voz

Sop. I e II

Measures 19, 20, and 21. Soprano I: die zeit - lich und leicht und leicht ist. Soprano II: die zeit - lich und leicht und leicht ist.

Fig. 230 - motivo c/ alterações

Ten. I p/ II

Measures 21, 22, 23, and 24. Tenor I: un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal. Tenor II: un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb -.

Fig. 231 - motivo c/ prolong.rítmico e resolução em outra voz

Sop. II p/ I

Measures 23, 24, and 25. Soprano I: un - se - re Trüb - sal. Soprano II: un - se - re Trüb - sal.

Fig.232 - imitação

Ten. II p/ I

Measures 23, 24, and 25. Tenor I: un - se - re Trüb - sal Trüb - sal. Tenor II: un - se - re Trüb - sal.

Fig. 233 - aumentação e resolução em outra voz

Bxo p/ sop. II

Fig. 234 shows a musical score for Soprano II and Bass. The Soprano II part (treble clef) has notes for measures 23, 24, and 25, with lyrics "un - se - re Trüb - sal". The Bass part (bass clef) has notes for measures 23, 24, and 25, with lyrics "un - se - re Trüb - sal".

Fig. 234 – resolução em outra voz

Sop. I e II

Fig. 235 shows a musical score for Soprano I and Soprano II. The Soprano I part (treble clef) has notes for measures 25, 26, and 27, with lyrics "sal un - se - re Trüb - - sal". The Soprano II part (treble clef) has notes for measures 25, 26, and 27, with lyrics "sal un - se - re Trüb - - sal".

Fig. 235 – aumentação e 3ª paralela

Alto p/ ten. I

Fig. 236 shows a musical score for Alto and Tenor I. The Alto part (treble clef) has notes for measures 25, 26, and 27, with lyrics "un - se - re Trüb - sal". The Tenor I part (treble clef) has notes for measures 25, 26, and 27, with lyrics "un - se - re Trüb - sal".

Fig. 236 - resolução em outra voz

Ten. II p/ alto.

Fig. 237 shows a musical score for Alto and Tenor II. The Alto part (treble clef) has notes for measures 26 and 27, with lyrics "un - se - re Trüb - sal". The Tenor II part (treble clef) has notes for measures 26 and 27, with lyrics "un - se - re Trüb - sal".

Fig. 237 – resolução em outra voz

Alto, ten. I e II.

Alto
28
die zeit lich und leicht ist

Tenor I
29
die zeit lich und leicht ist

Tenor II
29
die zeit lich und leicht ist

Fig. 238 – alteração rítmica e textual

Sop. I

Soprano I
29
die zeit - lich und leicht ist

Fig. 239 - alteração rítmica e textual

Ten. I e sop. I

Soprano I
29
die zeit - lich und leicht ist die zeit -

Tenor I
30
leicht ist die zeit - lich und leicht zeit -

Fig. 240 - imitação e alteração textual

motivo	compasso	voz	alterações	figura
<i>b</i>	04 a 06	Soprano I	-	218
<i>b</i>	10 a 12	Contralto	transposto	220
<i>b</i>	17 a 19	Baixo	Melódica e rítmica	241
<i>b</i>	19 a 21	Baixo	Rítmica, ampliação melódica	242
<i>b</i>	31- 32	Tenor I	Rítmica e melódica	243

Tabela 17 – motivo b

bxo

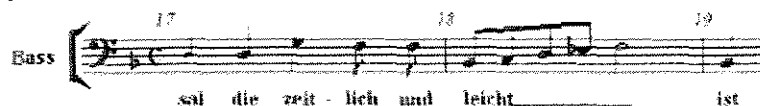


Fig. 241- alteração melódica e rítmica

bxo



Fig. 242- alteração rítmica e melódica

Ten.



Fig. 243- alteração rítmica e melódica

TEXTURA

A parte *A* apresenta uma textura homofônica, entrecortada por pausas e caracterizada pela alternância de blocos sonoros, dispostos em grupos de quatro vozes. Assim, a obra se inicia com as vozes: soprano I e II, alto e baixo (comp.01 a 06). A alternância dos blocos de vozes é realizada com a entrada das vozes: tenor I e II, alto e baixo (comp 06b a 12a). Do compasso 12 até o 19 (1º tempo) a alternância passa a ocorrer entre grupos de duas e quatro vozes. Observa-se que a combinação em pares de vozes é realizada na seqüência de vozes agudas para as graves. Desta forma, os duetos são formados entre soprano I e II, alto e tenor I, tenor II e baixo, retornando às sopranos I e II nos compasso 16. Do compasso 19 a 22 é utilizada a mesma estrutura inicial na disposição das vozes. A partir do compasso 23 a disposição das vozes é semelhante à utilizada nos compassos 12 a 19 (alternância de duas e quatro vozes) até que nos dois últimos compassos desta primeira parte (comp. 31 e 32) as seis vozes finalmente soam simultaneamente.

Através da análise da textura da parte *A*, pode-se concluir que há uma diminuição gradual no tempo observado entre a alternância de blocos de vozes. Assim a alternância que inicialmente ocorre a cada seis compassos é, a partir do compasso 12, realizada a cada um ou dois compassos. À medida que a obra avança para o final da primeira parte

(comp. 32) as vozes se sobrepõem cada vez mais até, que nos compassos finais, as seis vozes soam homofonicamente.

ANÁLISE DA PARTE B

O TEXTO

O texto reservado à parte B corresponde à segunda parte do versículo 17: “*schaffet eine Ewige und über alle Mass wichtige Herrlichkeit*” (produz glória eterna, acima de todas as medidas).

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte B (comp.33- 82a) está dividida em duas seções. Cada uma delas corresponde a um gráfico. Esta subdivisão é demonstrada na tabela a seguir:

Tipo de Cadência	Região tonal	Número de Compasso	Gráfico
Plagal	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	33-55	3
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop)	Principal – sol m (com 3ª de Picardia)	56-82a	4

Tabela 18 - Cadências principais (pte B)

Demais cadências encontradas no terceiro gráfico (comp. 33-55)

Tipo de Cadência	Região tonal	Número de Compasso
Autêntica Imperfeita (3ª na voz superior)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	35-36
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop.)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	37-38; 39-40
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	44-45
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop.)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	48-49; 50-51
Plagal	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	54-55

Tabela 19 - demais cadências do 3º gráfico

Demais cadências encontradas no quarto gráfico (comp. 56-82a)

Tipo de Cadência	Região tonal	Número de Compasso
Autêntica Imperfeita (3ª na voz superior)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	59-60
Suspensiva Dominante	à Secundária – Sib M (Tônica relativa)	64
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	68-69
Suspensiva Dominante	à Secundária – Sib M (Tônica relativa)	69-70
Plagal	Principal – sol m	71-72
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop)	Principal – sol m	73-75

Tabela 20 - demais cadências do 4º gráfico

As conclusões obtidas a partir da observação dos gráficos serão apresentadas no final deste capítulo.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

Na parte *B* encontramos o motivo *c*, disposto na forma de um melisma. O motivo melismático é apresentado primeiramente pelo Baixo, sendo imediatamente imitado (motivo modificado *c2*) por Soprano I e II (comp. 36-40). Assim, no decorrer da segunda parte, o melisma é apresentado por Baixo (comp. 33-36, 41-45 e 52- 55) e Soprano I e II em terças paralelas (comp. 36-40, 48-51, 61-64 e 75-78), surgindo uma única vez na linha de Contralto e Tenor I, em terças paralelas (comp. 45 – 46), conforme demonstrado abaixo:

Baixo (comp. 33-36)

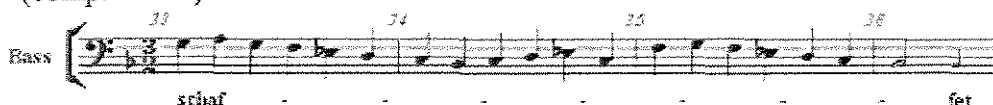


Fig. 244– apresentação do motivo *c*

notas principais do melisma



Fig. 245– notas principais do motivo c

Quando o motivo *c* é reapresentado por baixo, há uma alteração melódica, originando *c1*.

Bxo comp. 41-45



Fig. 246 – motivo c1

notas principais do melisma

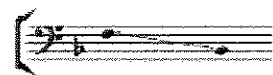


Fig. 247 – notas principais motivo c1

A direção do movimento é invertida: a quinta torna-se ascendente.

Bxo comp. 52-55

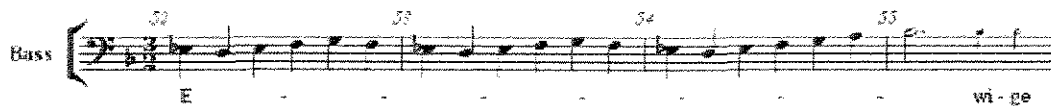


Fig. 248 - motivo c1

notas principais do melisma



Fig. 249 - notas principais do motivo c1

Sop, I e II (comp.36-40)

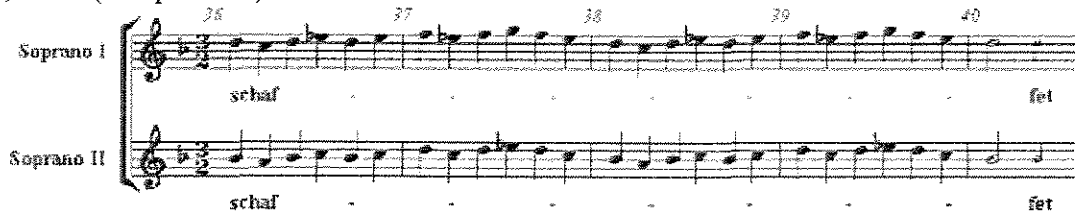
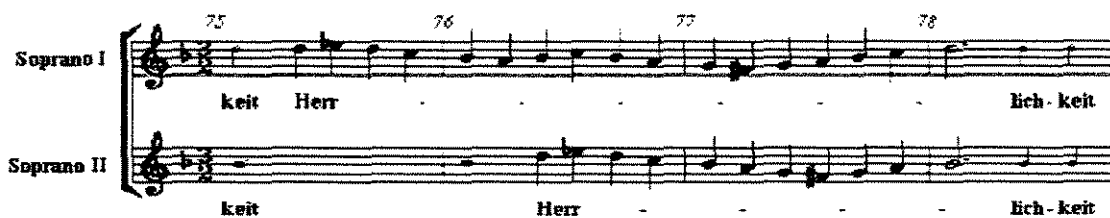


Fig. 250- motivo c2

notas principais do melisma



Sop. I e II (comp.75-78)

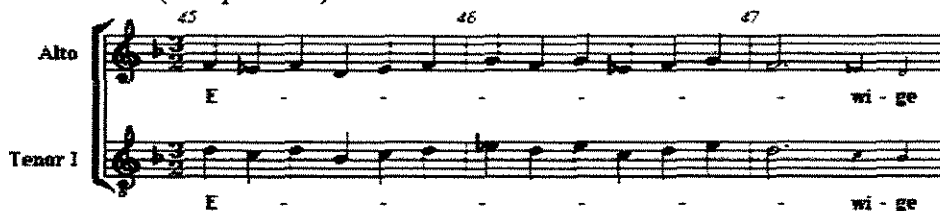


notas principais do melisma



O motivo c2 é apresentado por alto e tenor I, com uma ligeira alteração melódica, originando c2.2.

Contralto e Tenor I (comp.45-46):



notas principais do melisma



TEXTURA

Do ponto de vista da textura, a parte B pode ser dividida em duas partes:

- Compassos 33 a 55
- Compassos 56 a 82.

Na primeira parte (comp. 33-55) a textura predominante é a de uma ou duas vozes em desenho melismático, acompanhadas por blocos de acordes que articulam o texto do melisma, enquanto na segunda parte há a inserção

de trechos homofônicos (comp. 56-60, 65-75 e 78-82) entre os trechos melismáticos.

ANÁLISE DA PARTE C

O TEXTO

O texto utilizado na parte C corresponde à primeira parte do versículo 18: *“uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichbare”* (a nós que não olhamos para o visível, mas para o invisível).

ANÁLISE DA ESTRUTURA HARMÔNICA

A estrutura harmônica da parte C (comp. 82b- 98) também está dividida em duas seções. Cada uma delas corresponde a um gráfico. Esta subdivisão é demonstrada na tabela a seguir:

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso	gráfico
Autêntica Imperfeita (3ª no Sop)	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	82b-90	5
Autêntica Imperfeita (5ª no Sop)	Principal – sol m (com 3ª de Picardia)	91-98	6

Tabela 21 - Cadências principais (pte C)

Demais cadências encontradas no quinto gráfico (comp. 82b-90)

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	84
Autêntica Perfeita	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	85
Suspensiva à Dominante	Principal – sol m	87
Suspensiva à Subdominante	Principal – sol m	88
Suspensiva à Dominante	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	89

Tabela 22 - demais cadências do 5º gráfico

Demais cadências encontradas no sexto gráfico (comp. 91-98)

Tipo de Cadência	Região tonal	Compasso
Autêntica Perfeita	Secundária – Sib M (Tônica relativa)	93
Autêntica Perfeita	Principal – sol m	95-96

Tabela 23 - demais cadências do 6º gráfico

Através das relações harmônicas demonstradas nos gráficos, pode-se concluir o seguinte:

- A tonalidade principal da obra é sol m, havendo duas regiões tonais secundárias: uma em Sib M (Tônica relativa) e outra em Láb M (Tônica superlativa).
- A região secundária em Sib M é observada nos comp iniciais da obra (comp.01-04). A região secundária em Sib M é observada em alguns trechos da parte A (comp.07-09; 18-19) e em um longo trecho da parte B (comp.35-69) e C (comp.85-93).
- O acorde-pivô utilizado pelo compositor quando pretende “transitar” da tônica (sol m) para a relativa (Sib M) e vice-versa, é o acorde de dó m, conforme se observa nos gráficos relativos às partes B e C. Este acorde é observado, por exemplo, na progressão harmônica encontrada na parte B (comp.69-72) quando após um longo trecho na Tônica relativa (Sib M) o compositor retorna à tonalidade principal (sol m).
- Um procedimento pouco usual é utilizado nos compassos iniciais da obra, quando após a apresentação do primeiro acorde na tonalidade principal (sol m) é realizada uma cadência autêntica imperfeita em Láb M (comp.01-02). O compositor emprega aqui o acorde-pivô de Láb M, que pode ser analisado como acorde napolitano de sol m e subdominante de Sib M (seguido da Dominante e Tônica). Nos comp. 03-04 o compositor permanece em Sib M, retornando a sol m no comp. 06 através do acorde - pivô de dó m (vi de Mib M e iv de sol m). Este procedimento é explicado através da relação com o texto, demonstrada no último capítulo.

- A parte *A* é a que apresenta a harmonia mais elaborada, com acordes de sétima invertidos, suspensões, retardos e apoiaturas, além da ocorrência de várias cadências suspensivas à Dominante (comp.12; 14; 16; 17; 22; 25; 27). A parte *B* possui uma harmonia mais simplificada, com a realização de linhas melismáticas acompanhadas por acordes em tríades. A estrutura em tríades é observada, inclusive, na progressão harmônica utilizada nos comp.69 a 72. Nos compassos iniciais da parte *C*, ocorrem algumas cadências suspensivas (comp.84; 87;89) lembrando a estrutura da parte *A*. Quando os melismas são inseridos (comp.92-95) a estrutura se assemelha à parte *B*. As diferenças e semelhanças na elaboração harmônica de cada uma das partes da obra possuem uma estreita relação com o texto, conforme será demonstrado no último capítulo.
- Os acordes conclusivos de cada uma das três partes da obra empregam a Terça de Picardia (*Tièrce de Picardie*) finalizando assim em Sol Maior.
- A análise das cadências demonstra o predomínio de Cadências Autênticas Imperfeitas, com a resolução da Tônica com a 3ª ou 5ª no Soprano.

ANÁLISE DA ESTRUTURA MELÓDICA

Na parte *C* (comp.82b-98) observa-se a utilização de elementos dos motivos das partes *A* (motivo *a*, *a1* e *b*) e *B* (motivo *c*), conforme se observa nos exemplos abaixo:

comp.82b – 88 – utilização de elementos do motivo *a*, *a1* e *b*.

Fig. 260 - utilização de elementos do motivo a, a1 e b

Fig. 260 - utilização de elementos do motivo a, a1 e b

Elemento utilizado do motivo *a* e *a1* = semitom.

- Elemento utilizado do motivo *b* = contorno melódico – 1º comp.(alto).
- Nota-se neste trecho, os dois blocos de vozes usados de forma alternada na repetição do texto, como ocorre na parte A.

Elemento utilizado do motivo c = estrutura melismática.

Comp. 92-95

The musical score displays six staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. Measures 92-96 are highlighted with boxes. The lyrics are: 'sicht ba re auf das Un sicht ba re auf das Un sicht ba re'. The motif 'c' is indicated by boxes around specific melismatic passages in each voice part.

Fig. 261– utilização da estrutura melismática do motivo c

Observa-se que, depois que o motivo melismático é apresentado por sopranos em terças paralelas (comp.92), ele surge em contraponto imitativo, em baixo, alto, soprano II e soprano I (comp.93-96).

TEXTURA

Na parte *C* observa-se o aproveitamento das diferentes texturas utilizadas na parte *A* e *B*. Os primeiros compassos (comp. 82b-89) apresentam uma textura muito semelhante à da parte *A*, na alternância de dois blocos de vozes na repetição do texto. Tal alternância é interrompida nos compassos 90-91, quando os blocos soam simultaneamente. Após este trecho homofônico, a textura apresentada é a da parte *B*, ou seja, uma linha melismática (Sopranos I e II em terças paralelas) acompanhada de blocos de acordes (comp. 91-93). Nos compassos 93 a 95, o Baixo inicia um melisma que é imediatamente imitado por Contralto, Soprano I e II, lembrando a estrutura de um “*stretto*”, para finalmente as seis vozes se juntarem nos compassos finais da obra (comp. 95-97).

Como conclusão, pode-se afirmar que a parte *A* (comp.01-32) e *B* (comp 33- 82a) são contrastantes, enquanto a parte *C* (comp 82b- 98) resume as partes *A* e *B*, através da utilização de elementos dos motivos das partes *A* e *B* e do aproveitamento das diferentes texturas utilizadas em *A* e em *B*.

FIGURAS MUSICAIS
EM
“UNSERE TRÜBSAL”

A identificação de figuras musicais no motete UNSERE TRÜBSAL, segue a mesma classificação proposta por George Buelow⁴⁹. As figuras estão divididas em sete categorias:

- 1- Figuras de repetição melódica;
- 2- Figuras baseadas em imitação fugal;
- 3- Figuras formadas por estruturas dissonantes;
- 4- Figuras de intervalos;
- 5- Figuras de *Hypotyposis*;
- 6- Figuras sonoras;
- 7- Figuras formadas por pausas.

OBS. A indicação do teórico após a figura fornece uma entre as várias fontes na qual o termo é definido.

Algumas definições e figuras foram acrescentadas a esta classificação, tendo por base a lista de figuras apresentadas por outro autor, Dietrich Bartel⁵⁰.

A seguir estão relacionadas as figuras musicais identificadas na obra.

1- FIGURAS DE REPETIÇÃO MELÓDICA

- a) ANAPHORA (*KIRCHER*) = REPETITIO (*NUCIUS*) - repetição de uma frase melódica com notas diferentes em partes diferentes.

Sop. I (comp. 05-06) e Alto (comp. 10-12)

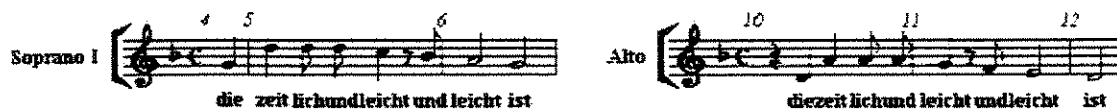


Fig. 262 – Anaphora 1

Sop. I (comp. 87-88) e Alto (comp. 88-89)



Fig. 263 – Anaphora 2

⁴⁹ BUELOW, G. Op.cit, 2001

⁵⁰ BARTEL, D. Op.cit, 1997.

Sop. II e alto (comp. 94-95)

Soprano II: auf das Un - sicht - - - ha - re

Alto: auf das Un sicht - - - ha - re auf das Un - sicht - ha - re

Fig. 264 – Anaphora 3

- b) CLIMAX (*NUCIUS*) = AUXESIS (*BURMEISTER*) - repetição de uma melodia na mesma parte, uma segunda acima, que é um caso especial de SYNONYMIA. Segundo *WALTHER*, SYNONYMIA é a repetição de uma idéia melódica com notas diferentes na mesma parte.

Bxo e Sop. I e II (comp. 69-72)

Soprano I: und ü - ber al - le MaB und ü - ber al - le MaB

Soprano II: und ü - ber al - le MaB und ü - ber al - le MaB

Bass: keit ü - ber al - le MaB und ü - ber al - le MaB

Fig.265 – Climax

- c) PARANOMASIA (*SCHEIBE*) - repetição de uma idéia musical com as mesmas notas, porém com acréscimos ou mudanças para dar ênfase.

Alto (comp. 06-07, 13-16, 21-24)

Alto: un - se - re Trüb - sal

Alto: un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Alto: un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Fig. 266 – Paranomasia 1 (a e b)

Alto (comp. 28) e Soprano II (comp.29)

Soprano II

Alto

die zeit lich und leicht ist

die zeit lich und leicht ist die zeit lich zeit lich und

Fig. 267 – Paranomasia 2

Sop. I e II (comp. 12-13, 25-27)

Soprano I

Soprano II

un-se-re Trüb - sal

un-se-re Trüb - sal

Fig. 268 – Paranomasia 3

d) PALILLOGIA (*BURMEISTER*) - repetição de uma idéia melódica com as mesmas notas e na mesma parte.

Soprano I (comp.01-02, 03-04)

Soprano I

un-se-re Trüb - sal

un-se-re Trüb - sal

Fig. 269 - Palillogia 1

Sop I e II (comp. 12-13, 16-17)

Soprano I

Soprano II

un-se-re Trüb - sal

un-se-re Trüb - sal

Fig. 270 – Palillogia 2

- e) POLYPTOTON (*VOGT*) - repetição de uma idéia melódica em um registro diferente ou em uma parte diferente.

Tenor II, Soprano I e Tenor I (comp. 28-30)

The musical score for Fig. 271 - Polyptoton shows three vocal parts: Soprano I, Tenor I, and Tenor II. The lyrics are 'die zeit lich und leicht ist'. The Soprano I part has a melodic phrase starting on measure 28, which is repeated in measure 30. The Tenor I part has a similar phrase starting on measure 29, repeated in measure 31. The Tenor II part has a phrase starting on measure 28, repeated in measure 30. The phrase is repeated in different registers across the parts, illustrating the polyptoton technique.

Fig. 271 – Polyptoton

2- FIGURAS BASEADAS EM IMITAÇÃO FUGAL

- a) APOCOPE (*BURMEISTER*) - imitação fugal na qual a repetição do sujeito é incompleta em uma parte.

Baixo e alto (comp. 93- 95)

The musical score for Fig. 272 - Apocope 1 shows two vocal parts: Alto and Bass. The lyrics are 'auf das Un- sicht ba-re auf das Un- sicht - ba - re'. The Alto part starts on measure 93, and the Bass part starts on measure 94. The phrase is repeated in different registers across the parts, illustrating the apocope technique.

Fig. 272 - Apocope 1

Sop. II e I (comp. 94-95)

The musical score for Fig. 273 - Apocope 2 shows two vocal parts: Soprano I and Soprano II. The lyrics are 'auf das Un- sicht ba-re'. The Soprano I part starts on measure 94, and the Soprano II part starts on measure 95. The phrase is repeated in different registers across the parts, illustrating the apocope technique.

Fig. 273 – Apocope 2

Sop. I e II (comp. 75-78)

Fig. 274 – Apocope 3

3- FIGURAS FORMADAS POR ESTRUTURAS DISSONANTES

- a) CADENTIAE DURIUSCULAE (BERNHARD)⁵¹ - dissonâncias incomuns que ocorrem antes das notas finais de uma cadência.

Sop. I e II (comp.95-96)

Fig. 275 – Cadentiae Duriusculae

- b) PROLONGATIO (BERNHARD) - a ampliação do valor normal de uma dissonância, seja um retardo ou nota de passagem.

Tenor I e (alto) (comp.11-12)

Fig. 276 – Prolongatio 1

⁵¹ BERNHARD, Christoph (1628-1692). Teórico, compositor e cantor alemão. Seu tratado mais importante, o *Tractatus compositionis augmentatus* classifica a música em três estilos, de acordo com a relação entre palavras e música, local de apresentação e tipos de dissonâncias utilizadas; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 102.

Sop. I e II (comp.85)

Fig. 277 – Prolongatio 2

c) SYNCOPE (*BURMEISTER*) - um retardo normal.

Sop. II e (I) (comp.06)

Fig. 278 – Syncope 1

Tenor II e (I) (comp.18)

Fig. 279 - Syncope 2

Alto e (Ten I) (comp. 29)

Fig. 280 – Syncope 3

Sop. II e (I) (comp. 30)

Fig. 281 – Syncope 4

Alto e (Sop.II) (comp.32)

Fig. 282 – Syncope 5

Sop. I e (II) (comp.24)

Fig. 283 - Syncope 6

Sop. II e (Alto) (comp.21)

Fig. 284 - Syncope 7

4- FIGURAS DE INTERVALOS

- a) EXCLAMATIO (*WALTHER*) - um salto melódico de sexta menor na ascendente. Na prática, porém, qualquer salto na ascendente ou descendente de intervalos maiores que terças, sejam consonantes ou dissonantes, dependendo do tipo de

exclamação. Do mesmo modo, um salto dissonante às vezes é chamado de SALTUS DURIUSCULUS.

Soprano I (comp.04-05)



Fig. 285 – Exclamatio 1

Alto (comp. 10)

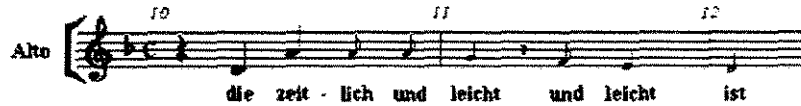


Fig. 286 – Exclamatio 2

Baixo (comp. 10)



Fig. 287 - Saltus duriusculus 1

Baixo (comp. 13- 14)

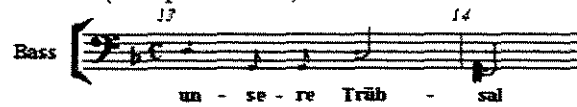


Fig. 288 - Saltus duriusculus 2

Baixo (comp.22)



Fig. 289 - Saltus duriusculus 3

Tenor I (comp. 95)



Fig. 290 - Saltus duriusculus 4

Tenor II (comp. 97)

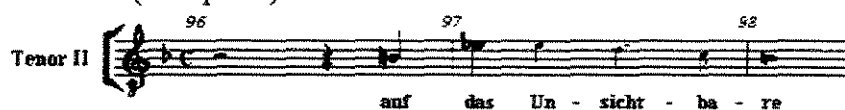


Fig. 291 - Saltus duriusculus 5

b) PASSUS DURIUSCULUS (*BERNHARDT*) - ocorre quando:

- uma parte movimenta-se uma segunda menor acima ou abaixo.
- quando uma parte movimenta-se em um intervalo muito amplo ou muito estreito para a escala.

Baixo (comp.27)



Fig. 292- Passus duriusculus

5- FIGURAS DE HYPOTYPOSIS

a) HYPOTYPOSIS (*BURMEISTER*) - um grupo numeroso de figuras retórico-musicais, muitas sem nomes específicos. Todas servem para ilustrar palavras ou idéias poéticas e geralmente enfatizam a qualidade pictórica das palavras. O termo retórico é mais preciso que as expressões mais comuns “madrigalismo” ou “ilustração da palavra”. Todas as figuras seguintes nesta parte situam-se no grupo HYPOTYPOSIS.

Baixo (comp.33-36)



Fig. 293 - Hypotyposis 1

Baixo (comp. 41-45)

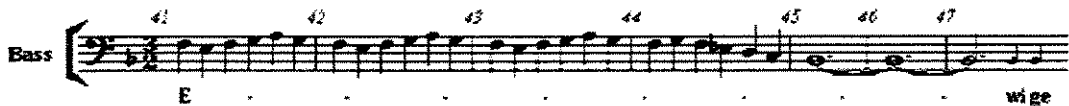


Fig. 294 - Hypotyposis 2

Baixo (comp. 52-55)



Fig. 295 - Hypotyposis 3

Baixo (comp 93-95)



Fig. 296 – Hypotyposis 4

Soprano I e II (comp.36-40)

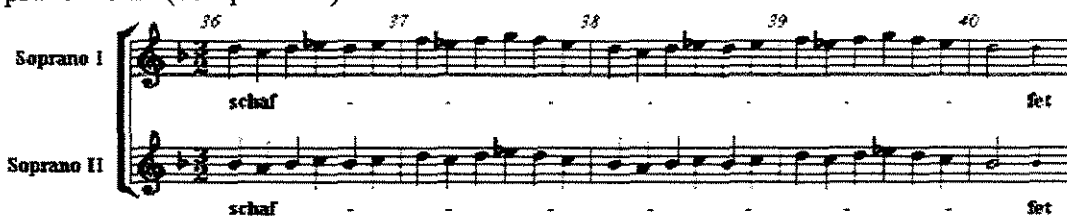


Fig. 297 – Hypotyposis 5

Soprano I e II (comp. 48-51)



Fig. 298 – Hypotyposis 6

Soprano I e II (comp. 75-77)

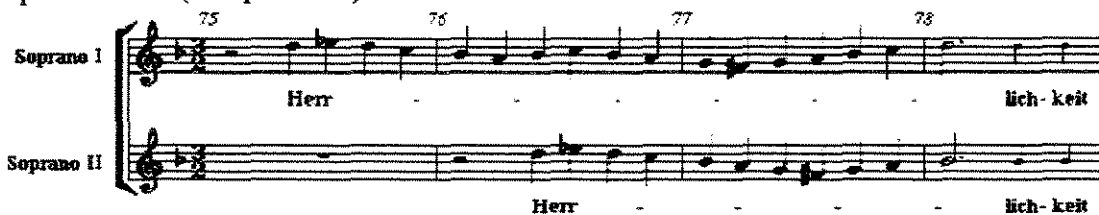


Fig. 299 - Hypotyposis 7

Soprano I e II (comp 91-92)



Fig. 300 – Hypotyposis 8

Soprano I e II (comp 94-95)



Fig. 301 – Hypotyposis 9

Tenor I e Alto (comp.45-47)



Fig. 302 – Hypotyposis 10

Alto (comp. 94-95)



Fig. 303 – Hypotyposis 11

b) ANABASIS (*KIRCHER*) - ocorre quando uma parte vocal ou passagem musical reflete a conotação textual de elevar-se.

Baixo (comp.20-21)

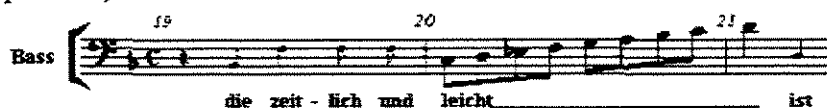


Fig.304 - Anabasis

c) CIRCULATIO (*KIRCHER*) - descrição musical de um movimento circular ou de cruzamento.

Soprano I e II (comp. 61-64)



Fig.305 – Circulatio

d) METABASIS (*SPIESS*)⁵² = TRANSGRESSUS (*BERNHARD*)
 - cruzamento de uma parte por uma outra.

Tenor I e Alto - (comp.27)

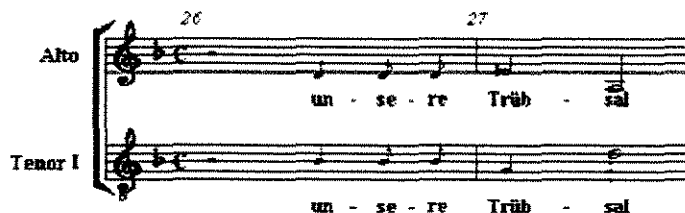


Fig.306 – Metabasis 1

Tenor I e II - (comp. 31-32),



Fig. 307 – Metabasis 2

Tenor I e II (comp. 37-38,)



Metabasis 3

Tenor I e II (comp. 48-49)

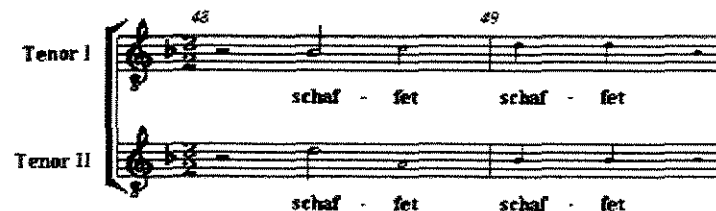


Fig. 308 – Metabasis 4

Tenor I e II (comp.50-51)

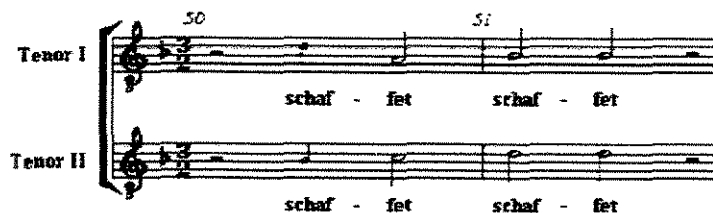


Fig. 309 – Metabasis 5

⁵² SPIESS, Meinrad (1683-1761). Compositor e teórico alemão. Entre suas obras há um importante tratado sobre a escrita de música eclesiástica (1745); apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p. 893.

Tenor I e II (comp. 56)

Fig. 310 – Metabasis 6

Fig. 310 – Metabasis 6

Tenor I e II (comp. 95 e 97)

Fig. 311 – Metabasis 7

Fig. 311 – Metabasis 7

Soprano I e II (comp. 76-77)

Fig. 312 – Metabasis 8

Fig. 312 – Metabasis 8

6- FIGURAS SONORAS

- a) ANTITHETON (*KIRCHER*) - contraste musical para expressar coisas contrárias e opostas que ocorrem sucessiva ou simultaneamente. Pode ser caracterizada pelo contraste de registros de uma parte vocal, contrastando idéias temáticas na natureza contrapontística, contrastando características musicais, etc.

- contraste de registros da parte vocal

comp.19-21-----comp.21(4º t)- 22

19 20 21 22

Soprano I die zeit-lich und leicht und leicht ist

Soprano II die zeit-lich und leicht und leicht ist

Alto ist die zeit-lich und leicht und leicht ist un-se-re Trüb-sal

Tenor I ist un-se-re Trüb-sal

Tenor II ist un-se-re Trüb-sal

Bass ist die zeit-lich und leicht ist un-se-re Trüb-sal

Fig. 313 – Antitheton 1

comp.12 -13(sop I e II)-----comp.13-16 (outras vozes)
 comp.16-17(sop I e II)-----comp.17-18 (outras vozes)

12 13 14 15 16 17 18

Sop I un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal

Sop II un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal

Alto ist un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal die zeit-lich und leicht und leicht

Ten I ist un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal die zeit-lich und leicht und leicht

Ten II ist un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal die zeit-lich und leicht und leicht

Bass ist un-se-re Trüb-sal un-se-re Trüb-sal Trüb-sal die zeit-lich und leicht

Fig. 314 – Antitheton 2

- contraste de texturas
 comp.33-55-----comp.56-60
 comp.61-64-----comp.65-75
 comp.75-77-----comp.78-82
 comp.82(2ªp)- 89-----comp. 92-96

Esta figura (Antitheton) ocorre também entre as diversas partes da música. Assim, a primeira parte (comp.01-32) é contrastante em relação a segunda parte (comp. 33 – 82 a). A terceira parte (comp. 82b- 98) utiliza o contraste na utilização das texturas da parte A (blocos homofônicos que se alternam) e da parte B (melismas).

Os exemplos de ANTITHETON acima relacionados devem ser observados diretamente na partitura em anexo, conforme a numeração de compassos acima indicada.

b) NOEMA (*BURMEISTER*) – uma parte totalmente homofônica, (geralmente consonante) dentro de uma polifonia, para enfatizar o texto.

The musical score is divided into two systems, separated by a double bar line. The first system covers measures 54 to 58, and the second system covers measures 59 to 62. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are in German and include 'wi-ge', 'und ü-ber al-le Maß wick-ti-ge', 'ei-ne E', and 'Herr-lich-keit'.

System 1 (Measures 54-58):

- Soprano I:** Measures 54-58. Lyrics: wi-ge
- Soprano II:** Measures 54-58. Lyrics: wi-ge
- Alto:** Measures 54-58. Lyrics: wi-ge und ü-ber al-le Maß wick-ti-ge
- Tenor I:** Measures 54-58. Lyrics: und ü-ber al-le Maß wick-ti-ge
- Tenor II:** Measures 54-58. Lyrics: und ü-ber al-le Maß wick-ti-ge
- Bass:** Measures 54-58. Lyrics: wi-ge und ü-ber al-le Maß wick-ti-ge

System 2 (Measures 59-62):

- Soprano I:** Measures 59-62. Lyrics: ei-ne E
- Soprano II:** Measures 59-62. Lyrics: ei-ne E
- Alto:** Measures 59-62. Lyrics: Herr-lich-keit ei-ne E
- Tenor I:** Measures 59-62. Lyrics: Herr-lich-keit
- Tenor II:** Measures 59-62. Lyrics: Herr-lich-keit
- Bass:** Measures 59-62. Lyrics: Herr-lich-keit ei-ne E

Fig. 315 - Noema 1

comp. 65-69

63 64 65 66 67 68 69

Soprano I wige und ü-ber

Soprano II wige und ü-ber

Alto wige und ü-ber al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Tenor I und ü-ber al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Tenor II und ü-ber al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Bass wige und ü-ber al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit ü-ber

Fig. 316 - Noema 2

comp. 69-75

69 70 71 72 73 74 75

Soprano I und ü-ber al-leMaß und ü-ber al-leMaß wich-ti-ger Herr-lich-keit Herr-

Soprano II und ü-ber al-leMaß und ü-ber al-leMaß wich-ti-ger Herr-lich-keit

Alto keit und ü-ber al-leMaß al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Tenor I keit und ü-ber al-leMaß al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Tenor II keit und ü-ber al-leMaß al-leMaß wich-ti-ge Herr-lich-keit

Bass keit ü-ber al-leMaß und ü-ber al-leMaß wich-ti-ger Herr-lich-keit

Fig. 317 - Noema 3

comp. 79-82

Fig. 318 - Noema 4

Measures: 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82

Voces: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass

Lyrics: keit Herr - lich keit al - le Maß wich ti - ge Herr lich - keit

Fig. 318 - Noema 4

comp. 90-91

Fig. 319 - Noema 5

Measures: 88, 89, 90, 91

Voces: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass

Lyrics: Sicht - ba - re son - dern son - dern auf das Un

Fig. 319 - Noema 5

comp. 97-98

95 96 97 98

Soprano I
auf das Un-sicht - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Soprano II
sicht - - - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Alto
ba - re auf das Un-sicht - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Tenor I
auf das Un-sicht - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Tenor II
auf das Un-sicht - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Bass
ba - re auf das Un-sicht - ba - re auf das Un-sicht - ba - re

Fig. 320 - Noema 6

c) ANAPLOCE – repetição pelo coro B de uma noema feita pelo coro A, enquanto o coro A permanece em silêncio.

Embora a obra não tenha sido escrita para coro duplo, a escrita musical está claramente dividida em dois grupos distintos, causando a impressão sonora de dois coros que se alternam. Assim:

Coro A – sop. I e II, alto e baixo.(comp. 01-06)

Coro B – alto, ten. I e II, baixo. (comp. 06a – 12a)

1 2 3 4 5 6

Soprano I un se re Trüb - sal un se re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Soprano II un se re Trüb - sal un se re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Alto un se re Trüb - sal un se re Trüb - sal die zeit lich und leicht ist un se re

Tenor I un se re

Tenor II un se re

Bass un se re Trüb - sal un se re Trüb - sal die zeit lich und leicht ist un se re

7 8 9 10 11 12

Soprano I

Soprano II

Alto Trüb - sal un-se-re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Tenor I Trüb - sal un-se-re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Tenor II Trüb - sal un-se-re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Bass Trüb - sal un-se-re Trüb - sal die zeit lich und leicht und leicht ist

Fig. 321 – Anaploce 1

7) FIGURAS FORMADAS POR SILÊNCIOS (PAUSAS)

- a) ABRUPTIO (*BERNHARD*) = APOSIOPESIS (*BURMEISTER*) = HOMOIOTELEUTON (*NUCIUS*) = TMESIS (*JANOVKA*)⁵³ - uma pausa ou silêncio geral dentro de uma estrutura musical onde o silêncio não é esperado.

A definição dada por Dietrich Bartel⁵⁴ para APOSIOPESIS é a seguinte: Uma interrupção em uma ou todas as vozes da composição; uma pausa geral.

Enquanto Buelow menciona a mesma definição para ABRUPTIO e APOSIOPESIS, Bartel⁵⁵ estabelece a seguinte diferença entre elas: ABRUPTIO sugere uma pausa inesperada e a APOSIOPESIS refere-se ao uso intencional e expressivo do silêncio na composição.

Neste motete a definição mencionada por Bartel para APOSIOPESIS se enquadra perfeitamente na elaboração musical dos exemplos abaixo citados. A APOSIOPESIS é observada nos compassos iniciais da obra, quando a locução “*unsere Trübsal*” (nossa tribulação) é repetida entre pausas gerais. A pausa é propositalmente colocada entre as repetições desta locução, de forma a intensificar o recurso expressivo da repetição.

⁵³ JANOVKA, Tomás Baltazar (1669-1741). Lexicógrafo e organista tcheco. Sua única obra completa, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (1701), foi o primeiro dicionário musical do período barroco; apud Sadie, S. (Ed) Op.cit., 1994, p.470.

⁵⁴ BARTEL, D. Op. cit., 1997, p. 202

⁵⁵ IBID, p. 203

comp. 02, 04,

Soprano I
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal die

Soprano II
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal die

Alto
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal die

Tenor I

Tenor II

Bass
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal die

Fig. 322 – Aposiopesis 1

Esta mesma figura ocorre no comp. 08 (Alto, Ten. I e II e Baixo)

Soprano I
leicht ist

Soprano II
leicht ist

Alto
ist un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Tenor I
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Tenor II
un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Bass
ist un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal

Fig. 323 – Aposiopesis 2

O uso intencional e expressivo do silêncio na composição (APOSIOPESES) é realizado ainda nos seguintes trechos:

comp. 10

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor I

Tenor II

Bass

Trüb - sal die zeit - lich und

Trüb - sal die zeit - lich und

Trüb - sal die zeit - lich und

Trüb - sal die zeit - lich und

Trüb - sal die zeit - lich und

Fig. 324 – Aposiopesis 3

A pausa do comp.10 é um recurso expressivo para enfatizar os adjetivos “zeitlich” e “leicht” (passageira e leve) atribuídos ao substantivo “Trübsal” (tribulação). Este mesmo procedimento é observado no comp.28.

comp. 28

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor I

Tenor II

Bass

sal

sal

Trüb - sal die zeit lich und

Trüb - sal die zeit lich und

Trüb - sal die zeit lich und

Trüb - sal die zeit lich und

Trüb - sal die zeit lich und

Fig. 325 – Aposiopesis 4

comp. 82b, 84 e 85

The musical score is for a vocal ensemble. It consists of six staves, each with a vocal part and its corresponding lyrics. The lyrics are in German and repeat the phrase 'die die wir nicht se - hen' across the measures. The score is divided into measures 82b, 84, and 85. The lyrics are as follows:

Measure	Soprano I	Soprano II	Alto	Tenor I	Tenor II	Bass
82b			uns	uns	uns	uns
84	die	die	die wir nicht	die wir nicht	die wir nicht	die wir nicht
85	se - hen	se - hen	se - hen die wir nicht	se - hen die die	se - hen die die	se - hen die

Fig. 326 – Aposiopesis 5

No compasso 82, a pausa valoriza a vírgula do texto, enquanto no comp. 84 sua função é enfatizar a repetição da palavra “die”.

O uso da pausa no comp. 91 valoriza e reforça a idéia contrastante expressa após o advérbio “*sondern*” (mas... porém...)

comp. 91

89 90 91

Soprano I
son - dern son - dern auf das Un

Soprano II
son - dern son - dern auf das Un

Alto
Sicht - ba - re son - dern son - dern

Tenor I
Sicht - ba - re son - dern son - dern

Tenor II
Sicht - ba - re son - dern son - dern

Bass
Sicht - ba - re son - dern son - dern

Fig. 327 – Aposiopesis 6

Nos compassos finais da obra a colocação da pausa geral no comp. 96 tem a mesma função observada nos compassos iniciais: A pausa é propositalmente colocada entre a locução “*auf das Unsichtbare*” (nas coisas invisíveis) e sua repetição, de forma a intensificar o recurso expressivo da repetição, numa reafirmação da mensagem do texto.

Fig. 328 – Aposiopesis 7

Nesta obra ocorrem algumas figuras musicais que não são citadas na classificação proposta por G. Buelow, mas que são citadas por Bartel. São elas a EMPHASIS e EPIZEUXIS

EMPHASIS⁵⁶ é citada por Bartel na categoria de figuras de representação, enquanto a EPIZEUXIS é listada por ele como figura de repetição melódica⁵⁷.

EMPHASIS⁵⁸: uma passagem musical que intensifica ou enfatiza o significado do texto de várias formas.

EPIZEUXIS⁵⁹: a repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.

Estas figuras são identificadas na repetição consecutiva do motivo *a*, em associação com a locução “*unsere Trübsal*” (nossa tribulação) nos comp. 01 a 04 e 06 a 09.

⁵⁶ BARTEL, D. Op. cit. 1997, p.445

⁵⁷ IDEM, p. 444

⁵⁸ IDEM, p. 251-252

⁵⁹ IDEM, p.263

Comp.01-04



Fig. 329 – Emphasis e Epizeuxis 1

Estas figuras são encontradas ainda na repetição do verbo ”*schaffet*” nos comp. 33 a 40 e 48-51.

Comp.33-36 (alto, ten. I e II) e 37-40 (alto, ten.I e II e bxo)

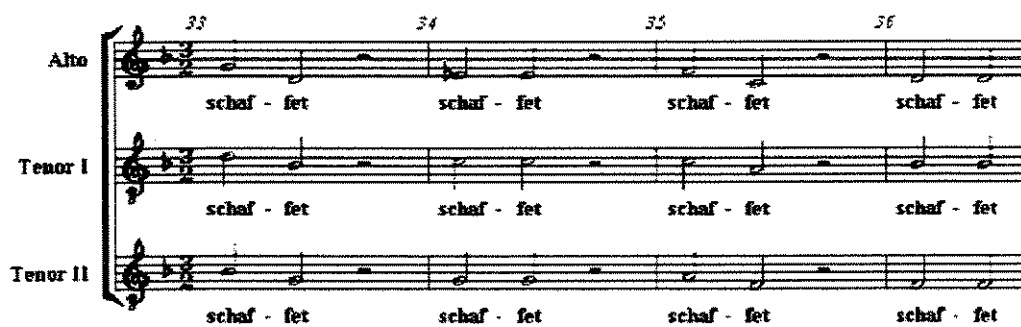


Fig. 330 – Emphasis e Epizeuxis 2



Fig. 331 – continuação Emphasis e Epizeuxis 2

QUARTO CAPÍTULO

PARÂMETROS INTERPRETATIVOS **PARA A PERFORMANCE DOS DOIS** **MOTETES ANALISADOS**

Antes de expor os parâmetros interpretativos dos motetes analisados, é necessário considerar alguns conceitos sobre o contexto no qual estes motetes estão inseridos. Dentre as referências bibliográficas disponíveis, foram selecionadas algumas considerações de Dietrich Bartel¹, referentes aos conceitos da música barroca luterana.

Desta forma, tais considerações serão abordadas em três tópicos:

- A base teológica
- A música poética
- O conceito dos afetos

O primeiro tópico a ser abordado aqui, refere-se à influência da visão teológica de Martinho Lutero na concepção musical do barroco alemão.

Lutero considera a música um dom divino para a humanidade, abaixo somente da palavra de Deus. A música é, assim, a manifestação de um poder divinamente ordenado. Segundo Lutero, a origem divina da música confere a ela uma posição de destaque dentre as disciplinas do “quadrivium matemático”². A concepção teológica da música, pode ser comprovada pelas afirmações de Lutero transcritas abaixo:

“A música não é um dom humano, mas um dom e dádiva de Deus³. Orar através de palavras e música é o mesmo que um sermão em som.... Em suma, próximo à Palavra de Deus, a nobre arte da música é o maior tesouro no mundo”⁴.

Para o conceito musical luterano é fundamental a suposição de que Deus criou todas as coisas de acordo com princípios cuidadosamente ordenados de tamanho, número e peso. Assim, a ordem do som natural, definida através das proporções numéricas está presente desde o momento da criação e é, assim, um atributo do Criador.

Quando o ouvido humano percebe as várias harmonias musicais está involuntariamente reorganizando a realidade da obra do Criador. O desejo

¹ BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

² Na concepção medieval, dentre as sete artes liberais, as disciplinas do “quadrivium” matemático eram aritmética, música, geometria e astronomia.

³ BARTEL, Op.cit, 1997, p.04, referindo-se a citação contida em um ensaio inacabado de Lutero sobre música, datado de 1541.

⁴ WALTER, Buszin, *Luther on Music*, ed. J. Riedel, Pamphlet nº3 (Saint Paul : Lutheran Society for Worship, Music and Arts, 1958), apud BARTEL, D. Op.cit., 1997, p. 04.

humano de participar na atividade musical não é só uma necessidade de auto-expressão, como defendem os humanistas, mas um reflexo de seu relacionamento com o Criador. Esta identificação tem também um poder afetivo e formador na mente e corpo humanos. A visão de Lutero de música reflete a síntese da teoria musical grega com o dogma cristão, realizada por Agostinho: a música não só espelha a ordem da criação do universo através de sua própria ordem numérica, mas pode afetar positivamente pela audição, colocando o homem em contato com a grande ordem da criação. A ordem ou “música” através da qual Deus criou o universo adquire assim uma dimensão espiritual.

Devido à importância da música na área teológica, com sua função de louvar a Deus e edificar a humanidade, Lutero atribui a ela, também uma função didática. Segundo ele, o dom divino da música pode conceder a verdade divina tanto para os que a ouvem como para aqueles que a realizam ou estudam.

Outra ênfase luterana é a pregação da palavra no serviço de adoração, o que encorajou a difundida “redescoberta das disciplinas de retórica”. Esta disciplina era dada com um fim específico: o pregador precisava usar a arte persuasiva de orador para admoestar e edificar a congregação. Na concepção luterana, a música pode participar deste processo de duas formas distintas:

- despertar no ouvinte um estado receptivo para a palavra falada.
- conferir a um texto maior potencialidade e ênfase.

Enquanto um texto falado pode ser entendido intelectualmente, texto e emoção podem ser expressos mais enfaticamente com a adição da música. Uma composição pode se tornar, desta forma, “*um sermão em música, a viva voz do evangelho*”⁵.

Como o pregador, o compositor precisa usar os meios artísticos necessários para convencer os ouvintes. O uso de recursos e estruturas retóricas era um destes métodos.

A expressão musical do texto e de seus afetos, tornou-se o conceito dominante para as gerações de compositores luteranos. Lutero deixou a eles um mandato, de não só expressar o texto e os afetos em suas

⁵ SÖHNGEN, Oskar. *Theologie der Musik* (Kassel: Johannes Stauda Verlag, 1965), p.95 apud BARTEL, Op.cit, 1997, p.08

composições, mas também explicar e expor o sentido e significado das palavras, de forma a garantir que “*todas as notas e melodias estivessem centradas no texto*”⁶. Desta forma, a visão didática da música e a importância dos conceitos retóricos aliados à música, fizeram com que música e retórica passassem a ocupar uma posição de destaque no currículo das escolas luteranas alemãs, denominadas “*Lateinschulen*”.

O segundo tópico se refere à “*Musica Poetica*”.

Durante os séculos XV e XVI, o foco cosmológico da música, revelado pela abstração numérica da música “*theoretica*”⁷ foi alterado para o foco antropológico, revelado no poder retórico da “*musica poetica*”. Paralelamente, o Renascimento mudou a ênfase do “*quadrivium*”⁸ matemático para o “*trivium*”⁹ lingüístico. Música tornou-se uma linguagem e foi percebida mais estética do que especulativamente. Enquanto os escritores italianos tenderam a aderir a divisão bipartida da música em música “*theoretica*” e “*musica prattica*”¹⁰, alguns escritores luteranos alemães passaram a promover uma terceira categoria, “*musica poetica*”. Assim, durante o século XVII, a música alemã luterana continuou a girar em torno de uma concepção teocêntrica científico-matemática, inserida em uma teoria musical medieval. Entretanto, influenciada pelo Renascimento e pela teologia luterana, revisões significantes de “pura percepção especulativa” da música resultaram no entendimento humanizado desta disciplina. A sensibilidade humana (*sensus*), tornou-se tão importante quanto a razão (*ratio*) na determinação dos efeitos musicais. A música, com seu propósito de comunicação afetivo, tornou a disciplina relacionada à prática de compor mais proeminente do que a contrapartida teórica. Assim, ao invés de focar somente a ciência acústica especulativa da música, os compositores alemães passaram a incorporar a teologia luterana à matemática de Boethius, no entendimento emergente da música como uma forma de arte humanística.

⁶ IDEM, *ibidem*.

⁷ No Renascimento, as duas ordens especulativas da música medieval: mundana e humana foram sintetizadas em uma única categoria: música “*theoretica* ou *naturalis*”.

⁸ Na concepção medieval, entre as sete artes liberais as disciplinas do “*quadrivium*” matemático eram aritmética, música, geometria e astronomia.

⁹ As disciplinas do “*trivium*” lingüístico: gramática, dialética e retórica eram considerada inferiores na concepção medieval.

¹⁰ No Renascimento, a música “*theoretica*” ou “*naturalis*” se subdividia em duas categorias: “*theoretica* e *prattica*”.

Esta concepção da música estabelece que o mesmo relacionamento cosmológico existente entre Deus e sua criação pode ser encontrado nas três ordens musicais: “*mundana*”¹¹, “*humana*”¹² e “*instrumentalis*”¹³.

Enquanto a universal música “*mundana*” é percebida como um reflexo macrocósmico da criação divina, a música “*humana*” reflete Deus na microcósmica forma humana. Estas manifestações são especulativas e inaudíveis. Entretanto, a humanidade pode usar as leis naturais divinamente ordenadas para expressar as proporções numéricas do som através da música “*instrumentalis*”. A música é percebida assim, como uma manifestação audível do Divino, refletindo os princípios matemáticos da criação, os quais estão presentes no universo e nas proporções e relações da mente, corpo e espírito humanos.

Desta forma, a música se constitui em uma reflexão passiva da divina e universal proporção numérica e também em um agente ativo, afetando o espírito e corpo humanos. Isto é realizado através da expressão audível das proporções numéricas, que coloca a música em comum com o macrocosmo e, em última análise, com Deus. Quando a essência divina é audivelmente realizada, o ser humano irá, natural e involuntariamente ressoar, em sintonia com essa essência, análogo ao princípio de ressonância por simpatia.

Com a crescente ênfase luterana e renascentista no “*trivium*”, a concepção lingüística e retórica tornaram-se elementos significantes da composição musical, resultando na exclusiva “*musica poetica*” germânica. A ênfase luterana na exegese da Palavra, foi completada pela ênfase renascentista na disciplina lingüística, resultando numa concepção de música que elevava a expressão do texto e o afeto a ela associado. A síntese entre as disciplinas de teologia, ciência e arte, era o elemento central da “*musica poetica*”.

¹¹ O mais importante tratado musical medieval, de autoria de Boethius (Roma c.480; c.524) subdividia a disciplina musical em três ordens; *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. A mais importante era a *mundana* (música das esferas) relacionada com o movimento harmônico e ordenado das estrelas e planetas, com a alternância das estações e à organização dos elementos naturais. Era exclusivamente uma explanação racional do macrocosmo, representado pelas proporções matemáticas.

¹² Música humana (música do corpo e espírito) se constituía na segunda ordem musical proposta por Boethius e estava ligada às relações harmônicas entre corpo e alma, unindo estes elementos em certas proporções numéricas, as quais eram influenciadas e refletiam a ordem macrocósmica da música *mundana*.

¹³ A terceira e mais baixa das ordens musicais, música *instrumentalis* se relacionava com as propriedades físicas do som e focalizava as proporções numéricas dos intervalos.

“*Musica poetica*” permaneceu um conceito único de música, no qual buscou-se o equilíbrio entre arte, razão (*ratio*), sensibilidade (*sensus*), especulação e habilidade. O objetivo principal desta música era estimular o ouvinte através do afeto provocado pela interpretação textual e através da representação da ordem cósmica.

O terceiro tópico refere-se ao conceito dos afetos na música barroca alemã.

Desde a Grécia antiga, o conceito de afetos tem sido associado à música e retórica. O termo original grego “*pathos*”, era compreendido como uma doença ou mal, resultando numa condição passiva do indivíduo. A tradução latina de “*pathos*”, “*affectus*”, é proveniente do verbo “*adficere*”, significando influência, afeto. Quintiliano, cujo “*Institutio Oratoria*” se tornou a fonte clássica mais influente no Renascimento, dizia que a música “*excitava sentimentos generosos e acalmava paixões desordenadas*”¹⁴.

Durante a segunda metade do século XVII, dois textos influentes sobre afetos humanos, foram publicados e amplamente lidos. “*Les Passions de l’ame*” (1649), escrito por René Descartes¹⁵, foi a primeira tentativa de desenvolver uma teoria global e sistemática dos afetos. Um ano depois (1650), Athanasius Kircher¹⁶, um jesuíta alemão, publicou em Roma, seu “*Musurgia Universalis*”, incorporando todas as facetas de interesse musical.

Enquanto no Renascimento, buscava-se retratar uma visão balanceada dos afetos, no Barroco pretendia-se despertar e mover o espírito humano a extremos passionais. A música barroca atuava para criar os afetos intencionalmente, e não para refleti-los passivamente. Enquanto os compositores renascentistas pretendiam retratar os afetos, para os barrocos não bastava retratá-los, era necessário despertar também os afetos nos ouvintes. Ao “*affectus exprimere*” da Renascença, o Barroco acrescentou o “*affectus movere*”.

¹⁴ QUINTILIANO, *Institutio Oratória*, i.11 apud BARTEL, Op.cit, 1997, p. 31.

¹⁵ DESCARTES, R. (1596-1650). Filósofo francês. Sua principal contribuição à teoria da música foi o “*Compendium musicae*” (1618), em que tentou definir a relação entre os fenômenos físicos e psicológicos na música.

¹⁶ KIRCHER, A (1601-1680) Seu tratado *Misurgia Universalis* abrange muitos aspectos de música da época e contém idéias originais sobre tópicos que incluem a expressão musical e a classificação dos estilos.

Werckmeister¹⁷ declara que a música “é ordenada para despertar, corrigir, alterar e acalmar as emoções”¹⁸.

O maior expoente da retórica musical alemã, Johann Mattheson¹⁹, afirma que “o objetivo de toda melodia não é nada mais do que a gratificação do ouvido, através da qual os afetos da alma são despertados”²⁰.

A preocupação em expressar musicalmente os afetos não diminuiu a importância do entendimento especulativo matemático da música na Alemanha. Ao contrário, os elementos musicais físicos e psicológicos deveriam estar em ressonância com o discernimento racional das leis naturais. O fator de controle encontrado nas proporções numéricas dos intervalos musicais garantia uma reação previsível do ouvinte na criação musical de um afeto. Desta forma, o afeto pretendido pelo compositor tinha uma concepção objetiva e racional. A expressão dos afetos barroca se constituía em uma premissa quase newtoniana de lei e ordem, ação e reação. O compositor barroco podia calcular a resposta emocional do ouvinte, controlando assim o estado emocional deste, através do poder da música. O afeto desejado podia ser estimulado através da escolha do modo ou tonalidade, indicações de tempo e andamento, figuras e cadências, dentre um vasto arsenal de métodos e artifícios retóricos.

Desta forma, os conceitos acima expostos fornecem um sólido suporte teórico que, em sintonia com os resultados apresentados na análise musical, permitem evidenciar a estreita relação entre texto e música como principal parâmetro na interpretação dos dois motetes em questão.

¹⁷ WERCKMEISTER, Andreas (1645-1706). Teórico, organista e compositor alemão. Exerceu influência através de seus muitos textos, os quais refletem sua visão de música como um dom de Deus e uma ciência matemática.

¹⁸ WERCKMEISTER, A. *Musicalisches Send-Schreiben*. Quedlinburg, 1700, p.11 apud BARTEL, D. Op. cit., 1997, p. 29.

¹⁹ MATTHESON, Johann (1681-1764) Compositor, crítico e teórico alemão. Seus textos cobrem praticamente todos os aspectos da música da época. Entre eles os mais importantes são: *Der vollkommene Capellmeister* (1739), *Das neueröffnete Orchestre* (1713) e *Critica musica* (1722-25).

²⁰ MATTHESON, J. *Der vollkommene Capellmeister*, 207, § 31 apud BARTEL, Op.cit, 1997, p.29.

**A RELAÇÃO ENTRE OS
ELEMENTOS MUSICAIS E
RETÓRICOS
EM
“DAS IST MEINE FREUDE”**

A RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS E RETÓRICOS COMO PARÂMETRO PRINCIPAL DE INTERPRETAÇÃO

Estabelecendo-se uma relação entre os elementos retóricos e musicais dos dois motetes, nota-se a presença marcante de elementos musicais contrastantes em “UNSERE TRÜBSAL”, pois o texto apresenta claramente duas idéias distintas: o visível, representando o mundo material e o invisível, o mundo espiritual. O motete “DAS IST MEINE FREUDE”, por sua vez, se caracteriza pela ausência de elementos contrastantes já que o texto apresenta somente uma idéia, a qual expressa um único afeto: a alegria.

No motete “DAS IST MEINE FREUDE”, o texto utilizado corresponde à primeira parte do versículo 28 do Salmo 73: “*das ist meine Freude, dass ich mich zu Gott halte, dass ich meine Zuversicht setze auf den Herrn* (Esta é minha alegria, que eu permaneço com Deus e deposito minha confiança no Senhor).

A idéia central do texto está concentrada na palavra “*Freude*”(alegria). A primeira frase musical se inicia com o pronome demonstrativo “*das*” (esta), repetido por três vezes consecutivas. Para a apresentação musical de cada uma das repetições do pronome é utilizada sempre a mesma figuração rítmica para as quatro vozes, entrecortadas por pausas. Este procedimento composicional pode ser interpretado sob duas perspectivas:

- 1- Inserido num contexto teológico-musical e em consonância com o ideal barroco da música como sendo um reflexo da ordem divina, a apresentação tripla do pronome demonstrativo “*das*” pode ser interpretada como uma representação da Santíssima Trindade. Assim, cada “*das*” representa uma pessoa da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). A utilização da mesma figura rítmica nas três apresentações representa o grau de igualdade entre os três elementos da Trindade. Esta possibilidade de interpretação reforça o sentido de uma alegria de origem divina, que advém da confiança depositada no Senhor. Esta alegria não depende de fatores externos e materiais, pois é uma alegria alcançada através da comunhão do homem com Deus.

- 2- Inserida num contexto retórico, a apresentação por três vezes consecutivas do pronome “*das*” (esta) pode ser interpretada como um recurso de ênfase, quando a repetição deste pronome gera uma expectativa, enfatizando o substantivo a seguir: “*Freude*” (alegria). Este recurso é intensificado através da utilização das pausas, pois o silêncio é intencionalmente colocado, de forma a valorizar o som que vem a seguir. Se esta frase fosse dita por um orador, a pausa entre as repetições do pronome seria um artifício obrigatório. O objetivo deste recurso retórico é justamente enfatizar que “esta” é uma alegria especial, que não se trata de uma alegria qualquer.

Estas duas perspectivas são convergentes e se completam mutuamente.

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA ANÁLISE MELÓDICA

A análise melódica demonstra que todos os motivos apresentados na obra se constituem em variações do motivo inicial *a*. A utilização de variantes deste motivo, que se caracterizam pela ausência de elementos contrastantes, aliadas ao constante retorno à apresentação do motivo original *a* nas três partes que compõem a obra, torna clara a intenção do compositor em demonstrar um único afeto: a alegria.

A apresentação do motivo *a* em regiões harmônicas diferentes, apresentada primeiramente na tonalidade principal: SibM e depois em *solm* (vi de SibM) e *FáM* (V de SibM) é um recurso retórico para expressar uma mesma alegria que pode ser experimentada em diversas situações, ou seja, trata-se de uma alegria especial, divina, que independente de fatores externos vividos pelo homem, mas que é concedida ao homem mediante sua confiança em Deus.

Conforme exposto no início deste capítulo, Lutero afirma que uma composição musical é “*um sermão em música*”. Desta forma, como um sermão se baseia em uma determinada passagem das escrituras sagradas e o pregador utiliza passagens bíblicas correlatas para intensificar e reforçar o sentido da mensagem, podemos aqui utilizar outros versículos bíblicos que

reafirmam a mensagem do texto utilizado neste motete. Os versículos seguintes²¹ foram retirados da carta do apóstolo Paulo aos filipenses:

Fp 4:4

Alegrai-vos sempre no Senhor, outra vez digo, **alegrai-vos**.

Fp 4:11(b) - 13

11 porque aprendi a **viver contente em toda e qualquer situação**.

12 Tanto sei estar humilhado, como também ser honrado; de tudo e em todas as circunstâncias já tenho experiência, tanto de fartura, como de fome: assim de abundância, como de escassez;

13 tudo posso naquele que me fortalece.

Os dois versículos seguintes foram retirados do livro de Neemias e Salmos, respectivamente:

Ne. 8:10

Porque a **alegria do Senhor** é a vossa força.

Sl. 32:11

Alegrai-vos no Senhor, e regozijai-vos, ó justos;

A interpretação exegética do texto utilizado nesta composição coloca a alegria inteiramente na dependência da confiança, da fé que o homem deposita na providência divina. A seguir, são apresentados alguns versículos que confirmam esta afirmação, a maioria deles pertencentes ao livro de Salmos, mesmo livro do qual foi selecionado o versículo do motete.

Sl. 56:11

Neste Deus ponho a **minha confiança** e nada temerei. Que me pode fazer o homem?

Sl. 37:5

Entrega o teu caminho ao Senhor, **confia nele**, e o mais ele fará.

²¹ A Bíblia Sagrada. Edição revista e atualizada. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969

Sl 9:10

Em Ti, pois, **confiam** os que conhecem o teu nome, porque Tu, Senhor, não desamparas os que te **buscam**.

O versículo seguinte foi retirado da I carta de Paulo aos Coríntios:

I Cr. 16:10

Alegre-se o coração dos que **buscam** o Senhor.

A formação teológica do compositor é colocada em evidência, quando, após apresentar todo o texto na primeira parte da obra (comp. 01-55), o compositor inicia a segunda parte (comp. 56) com o trecho do versículo que fala da confiança no Senhor (*und meine Zuversich setze auf den Herren*), trabalhando exclusivamente este texto até o comp. 69, quando é apresentado o texto da alegria (*das ist meine Freude*). Este procedimento musical reforça o conceito teológico de que esta alegria é decorrente da confiança.

Conforme apresentado na análise melódica, os motivos musicais utilizados para acompanhar os dois textos, apresentam a mesma estrutura.

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA ANÁLISE HARMÔNICA

TONALIDADE

A tonalidade escolhida pelo compositor para este motete é Sib M. As considerações de Mattheson²² nos relatam que esta é “*uma tonalidade muito divertida e faustosa, mas que mantém uma certa modéstia e pode ser considerada ao mesmo tempo magnífica e delicada*”.

Verifica-se assim que esta tonalidade é bem apropriada para expressar a “alegria”, idéia central do texto. Os adjetivos atribuídos a Sib M também estão bem adequados ao sentido do texto. O adjetivo “magnífica” se enquadra perfeitamente na concepção de uma alegria que procede de Deus, enquanto o atributo “delicada” está em sintonia com a mensagem do texto, uma vez que esta alegria, apesar de vir de Deus, não é um sentimento

²² MATTHESON, J. *Das neueröffnete Orchestre*: Caput secundum, Hamburg: Schiller, 1713. (tradução de Helena Jank, não editada).

imposto ao ser humano, mas é consequência da confiança que o cristão deposita no Senhor.

Mattheson relata que, dentre as qualidades atribuídas por Kircher para esta tonalidade está a de *“Elevar a alma às tarefas mais árduas”*.

A observação de Kircher é válida e apropriada à utilização desta tonalidade neste motete, uma vez que, para o homem, não é nada fácil manter este sentimento de alegria quando se depara com situações de dificuldade e tristeza. É necessário que ele mantenha uma profunda comunhão com Deus, depositando completamente sua confiança no Senhor, para que esta alegria não seja abalada pelas dificuldades do dia-a-dia.

ESTRUTURA DOS ACORDES

A análise dos acordes demonstrou que há a predominância de tríades, geralmente no modo maior, sem o acréscimo de dissonâncias. A sétima de Dominante é usada ocasionalmente, pois geralmente o acorde de Dominante é apresentado na formação da tríade. A ausência da sétima de dominante permite uma sonoridade “pura”, livre de tensões harmônicas. Esta característica se manifesta principalmente quando o motivo da alegria é apresentado. Interessante notar que, as ocasionais ocorrências da sétima de dominante nesta obra, são realizadas quando o texto fala da permanência e confiança do homem em Deus.

Ao descrever as considerações dos teóricos barrocos para expressar a “alegria”, Bartel²³ relata o seguinte:

“O afeto da alegria requer a predominância de intervalos consonantes e perfeitos, encontrados nos modos maiores. O ritmo deve ser mais rápido, e deve haver poucas dissonâncias e sincopas. Como um indivíduo almeja e se empenha na busca da totalidade, ou seja, na busca a Deus, ele se empenha, em direção ao uníssono, resultando em alegria e contentamento. Assim, quanto mais próximo do uníssono (1:1) for a proporção numérica de um intervalo, mais alegre será seu efeito. Por esta razão, a proporção numérica da tríade maior (4:5:6) é

²³ BARTEL, D. Op.cit,1997, p.49

considerada mais alegre, jovial e jubilosa do que a proporção da tríade menor (10:12:15).

Harnoncourt nos relata²⁴, com base nos antigos tratados, que a “teoria das proporções” está baseada nos índices de frequência, ou seja, nos números da série harmônica. O ponto de referência é a nota fundamental, o número um da série harmônica, o qual representa a unidade, Deus. Todo intervalo pode ser expresso sob a forma de proporção numérica: a oitava (1:2); a quinta (2:3); a quarta (3:4), etc.

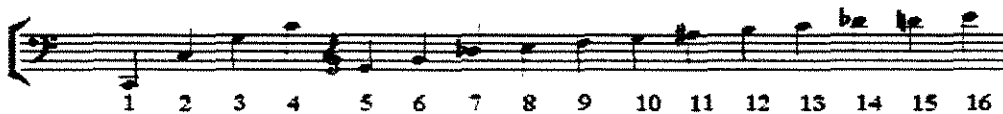


Fig. 332 - Série harmônica

A qualidade do intervalo pode ser medida em função de sua proximidade com o som fundamental (número 1); quanto mais complicada a relação numérica, mais distante do um, pior o intervalo. É por esta razão que a tríade maior era considerada perfeita pelos teóricos barrocos alemães. Harnoncourt²⁵ considera a tríade perfeita maior como o símbolo musical da Santíssima Trindade. Esta afirmação é também sustentada por Eric Chafe²⁶.

Segundo as observações de Harnoncourt²⁷ acerca dos teóricos da época, a tríade maior é construída sobre a relação numérica 4:5:6, tida como perfeita, pois é construída sobre a nota fundamental, seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consoantes e diferentes.

Dietrich Bartel²⁸, ao retratar a posição dos teóricos alemães sobre as proporções dos intervalos e o simbolismo teológico, nos diz que o uníssono, com sua proporção 1:1, foi considerado o ponto de partida de toda a música, podendo-se estabelecer um paralelo entre a perfeição do uníssono e a de Deus, ponto de partida da criação. Bartel²⁹ relata ainda as considerações do

²⁴ HARNONCOURT, N. *O Discurso dos Sons*. Tradução, Marcelo Fagerlande: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 78.

²⁵ IDEM, p. 79

²⁶ CHAFE, E. *The Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. Oxford: University of California Press, 1991, p. 12

²⁷ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1998, p. 79

²⁸ BARTEL, D. Op.cit, 1997, p. 14

²⁹ IDEM, ibidem, p. 15

compositor e teorista barroco Werckmeister³⁰ acerca das relações entre os intervalos musicais e sua origem divina:

“O número 1 (o uníssonos) representa Deus Pai, o número 2 (a oitava) o Filho, o 3 (a quinta) o Espírito Santo. O numeral 4 é chamado de número celestial ou angelical. O número 5 simboliza a humanidade, o humano tem cinco sentidos e cinco membros (cabeça, braços e pernas). Somente quando colocado num contexto divino, isto é, na proporção da tríade maior (4:5:6), na qual a proporção 4:6 é igual a 2:3 (a quinta = Deus Filho) a humanidade encontra sua plenitude”.

Desta forma, pode-se concluir que a predominância de acordes em tríades, assim como a ocorrência do intervalo de uníssonos em vários trechos, conforme demonstrado na análise, é um recurso muito apropriado para expressar uma alegria que procede de Deus.

A UTILIZAÇÃO DAS REGIÕES HARMÔNICAS SECUNDÁRIAS

As regiões harmônicas secundárias encontradas estão situadas em sol m (tônica relativa) e Fá M (Dominante).

Ao buscarmos novamente em Mattheson³¹ a descrição destas tonalidades, verificaremos o seguinte sobre sol m:

*“É talvez a mais bonita das tonalidades. Une a gravidade e uma **alegre graciosidade**, misturadas com **encanto** e **amabilidade** extraordinários, com os quais nos leva de maneira confortável e flexível tanto à **suavidade**, quanto ao **contentamento**, tanto à **ansiedade**, quanto ao **divertimento**, ao lamento moderado ou à **alegria temperada**”.*

³⁰ WERCKMEISTER, A. “Von der Zahlen geheimen Deutung” in Musicalische Paradoxal-Discourse Quedlinburg., 1707, 92ff apud BARTEL, D. Op.cit, 1997, p.15

³¹ MATTHESON, J. Das neueröffnete Orchestre. Caput secundum. Hamburg: Schiller, 1713 (tradução não editada de Helena Jank).

Mattheson³² cita a descrição de Kircher para este tom: “*Ele tem em si uma alegria modesta e devota, e contém movimentos animados, mas cheios de seriedade*”.

A descrição de Mattheson para FáM é a seguinte:

“*Fá M, o sexto tom, tem a capacidade de exprimir os sentimentos mais belos do mundo, sejam eles: **generosidade / fidelidade / amor** ou tudo mais, que estiver em primeiro lugar no registro das **virtudes** / e tudo isso de maneira tão natural, e com tanta facilidade, que não é necessário fazer qualquer esforço. A elegância e habilidade deste tom ficam bem descritas, se o compararmos a uma pessoa bonita que, tudo o que faz, por menor que seja, faz com **perfeição** e que tem, como dizem os franceses, “bonne grace” (boa vontade)*”.

Pelas descrições de Mattheson, pode-se verificar que os tons secundários escolhidos pelo compositor, também estão em sintonia com o afeto proposto pela tonalidade principal, pois assim como sol m pode expressar a alegria, graciosidade e contentamento, Fá M é um tom próprio para expressar as virtudes de um ser perfeito como Deus.

A apresentação do motivo *a* (*das ist meine Freude* - comp.17-19; 21-23; 28-30) e sua variante *a1* (*meine Freude* - comp.23 a 27) em sol m (tônica relativa), um tom que tem a capacidade de expressar afetos ambíguos, como a gravidade e a alegre graciosidade, a ansiedade e o divertimento, o lamento moderado e a alegria temperada, encontra um paralelo na observação de Kircher acerca de Sib M (*eleva a alma às tarefas mais árduas*), mencionada no tópico TONALIDADE, pois embora a alegria proporcionada por Deus seja constante, nem sempre o homem consegue usufruí-la, pois muitas vezes ele se deixa abalar pelas dificuldades, permitindo que a ansiedade e as lamentações interfiram temporariamente em sua confiança em Deus. Desta forma, a constância da alegria divina é expressa através das diversas apresentações do motivo no decorrer das três partes que compõem a obra, enquanto a inconstância da confiança humana é expressa através da apresentação do motivo em diferentes tons.

³² IDEM, *ibidem*

Outro recurso musical utilizado para enfatizar as oscilações da vida espiritual do homem se constitui na apresentação do motivo da alegria no modo menor (*solm*) em oposição à sua apresentação no modo Maior (SibM e FáM). Ao relatar os conceitos dos teóricos barrocos sobre a tríade perfeita menor, Harnoncourt³³ nos diz que sua proporção numérica (10:12:15) é sensivelmente pior do que a maior, pois seus números estão distantes do um, não são vizinhos e há números (sons) entre eles (11, 13, 14). Além disso, o acorde perfeito menor não está construído sobre a nota fundamental da série harmônica.

Dentro da concepção teológica luterana, as oscilações da vida espiritual do homem são parte integrante de seu processo de santificação, que se inicia com a justificação pela fé e será completado na vida após a morte. Ao analisar a distribuição das regiões tonais no decorrer da obra, pode-se verificar que, enquanto na primeira parte predominam a região tonal de SibM e a de *solm*, na segunda parte há a predominância da região tonal de FáM e SibM, enquanto na terceira parte, observa-se o restabelecimento definitivo da tonalidade principal: SibM. Este procedimento musical pode ser explicado teologicamente da seguinte forma: à medida que o homem aumenta sua comunhão com Deus, ele se santifica e se torna menos propenso a se distanciar da alegria proporcionada pela confiança na providência divina.

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA TEXTURA

A alternância dos coros, caracterizada pela apresentação de uma frase musical por um coro, de forma homofônica, e sua imitação imediata pelo outro coro é um recurso utilizado para expressar uma alegria que é vivenciada separadamente por dois indivíduos, mas que é expressa da mesma forma (representada musicalmente pela imitação), pois provém de um único Deus. Esta idéia é intensificada quando, na última parte da obra (comp. 99-109) a alternância dos coros cessa, e os dois coros reapresentam conjuntamente (escrita a quatro vozes), a idéia central da obra (*das ist meine Freude* = esta é minha alegria), com o motivo correspondente.

Por outro lado, a textura polifônica utilizada para ilustrar o significado da palavra “*Freude*” (alegria) é muito bem empregada, pois o conceito de plenitude de uma alegria divina, é musicalmente transmitido pela polifonia.

³³ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1998, p 78

O sentido de contentamento, leveza e constância desta alegria é dado pela construção dos melismas.

A ordem de entrada das vozes: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, estabelece claramente um movimento descendente, ilustrando a origem desta alegria: do alto, dos céus, de Deus.

FIGURAS MUSICAIS

Além dos elementos apontados acima, a relação texto-música também é evidenciada pela utilização de figuras retórico-musicais, identificadas na última parte do capítulo anterior. A “*Hypotiposis*”, por exemplo, é uma figura utilizada nos melismas que ocorrem na palavra “*Freude*” (alegria), retratando a leveza, contentamento, e longa duração, atributos de uma alegria divina. Outra figura, “*Circulatio*” é utilizada para ilustrar esta mesma palavra, estabelecendo-se um paralelo entre a perfeição do círculo e do atributo divino. A constância desta alegria é representada pelas figuras de repetição melódica e pelas figuras sonoras (*analepsis* e *anaplosis*). A ausência de figuras de antítese é uma das características da obra, pois não há afetos contrastantes.

**PARÂMETROS INTERPRETATIVOS
PARA A PERFORMANCE MUSICAL DO
MOTETE
“DAS IST MEINE FREUDE”**

*“A escrita musical não pode, como tal, reviver uma obra musical, mas unicamente fornecer alguns pontos de referência para que isto aconteça”*³⁴.

A última parte desta dissertação tem como objetivo, oferecer ao regente coral algumas diretrizes e parâmetros, visando a preparação e performance dos motetes. Ao se estabelecer tais considerações, levou-se em conta, as conclusões obtidas pela análise destas obras, assim como as determinantes estilísticas do período barroco, no qual tais obras estão contextualizadas.

PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA A PERFORMANCE MUSICAL DO MOTETE “DAS IST MEINE FREUDE”.

EDIÇÕES UTILIZADAS

Foram tomadas como base para análise e performance duas edições:
BACH, J.L. Das ist meine Freude, Zürich: Mösseler Verlag, Wolfenbüttel, 1964

BACH, J.L. Das ist meine Freude. Choral Public Domain Library, 2000, disponível em: <http://www.cpd1.org>.

Ao se comparar as duas edições, pode-se verificar que embora a obra seja “*a cappella*” a edição da “*Choral Public Domain Library*” apresenta um acompanhamento de baixo contínuo. Outra informação desta edição é a indicação metronômica apenas para a segunda parte (comp.56-98) da obra, enquanto na outra edição não há nenhuma indicação. A fórmula de compasso indicada para a primeira e terceira (comp.99) partes do motete são diferenciadas nas duas edições. A edição da “*Mösseler Verlag*” indica ♩ para estes trechos, enquanto a outra edição indica C para ambas as partes (as fórmulas de compasso serão comentadas no tópico “andamento”). Notas diferentes são identificadas na linha de contralto em três trechos da obra (comp. 41 e 81- Coro II; comp.68- Coro I). A seguir, estes trechos serão transcritos, observando-se a ordem citada das edições:

³⁴ HARNONCOURT, N. O Discurso dos Sons. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 63.

Coro II (comp. 41)

Soprano II
mei - ne Freu - de,

Alto II
mei - ne Freu - de,

Tenor II
mei - ne Freu - de,

Bass II
mei - ne Freu - de,

Fig. 333— Diferença de edição 1

Soprano II
mei - ne Freu - de,

Alto II
mei - ne Freu - de,

Tenor II
mei - ne Freu - de,

Bass II
mei - ne Freu - de,

Fig. 334 – Diferença de edição 1.1

Coro I (comp. 68)

Soprano I
Zu - ver - sicht set - ze auf

Alto I
Zu - ver - sicht set - ze auf

Tenor I
Zu - ver - sicht set - ze auf

Bass I
Zu - ver - sicht set - ze auf

Fig. 335 – Diferença de edição 2

68

Soprano I

Zu - ver - sicht set - ze auf

Alto I

Zu - ver - sicht set - ze auf

Tenor I

Zu - ver - sicht set - ze auf

Bass I

Zu - ver - sicht set - ze auf

Fig. 336 – Diferença de edição 2.1

Coro II (comp. 81)

81

Soprano II

Zu - ver - sicht,

Alto II

Zu - ver - sicht,

Tenor II

Zu - ver - sicht,

Bass II

Zu - ver - sicht,

Fig. 337 – Diferença de edição 3

81

Soprano II

Zu - ver - sicht,

Alto II

Zu - ver - sicht,

Tenor II

Zu - ver - sicht,

Bass II

Zu - ver - sicht,

Fig. 338 – Diferença de edição 3.1

Ao analisar a estrutura harmônica destes compassos, verifica-se a ocorrência nas duas edições de um acorde de FáM no comp. 41 e Sib M no comp. 81 (Coro I). A análise também demonstra que sempre que os coros soam simultaneamente, o mesmo acorde é realizado, o que nos leva a considerar a ocorrência destes mesmos acordes no Coro II, não sendo viável a versão apresentada pela edição da “*Möseler*”, com um acorde de ré m (comp.41) e sol m (comp.81) em primeira inversão. Desta forma, a análise harmônica demonstra que a edição da “*Choral Public Domain Library*” é a mais coerente.

Esta edição também é a mais adequada em relação ao comp. 68, pois embora só o Coro I cante neste compasso, este contorno melódico vai ser imediatamente imitado na linha de contralto do Coro II (comp.71) e do Coro I (comp.72). Além disso, a nota “sol” ao invés da “fá” se encaixa bem na harmonia em tríades (sol m) apresentada de forma predominante no decorrer da obra.

Outra variação encontrada nas edições, diz respeito a um ornamento (trinado) indicado para o Soprano (Coro I, comp.49-56) na edição da “*Möseler Verlag*” enquanto na “*Choral Public Domain Library*” não há notação de ornamento. Como se trata de um ornamento, sua realização é opcional. Na hipótese do Coro I ser constituído por um quarteto solista, a realização do ornamento é uma boa opção.

A última variação observada nas edições é encontrada na linha de contralto (Coro I) no último compasso da parte A (comp.55). Na primeira edição (*Möseler*) há uma antecipação da nota fá, resultando na figuração rítmica: colcheia pontuada e semicolcheia. Na outra edição não há a antecipação desta nota e por esta razão o segundo tempo é realizado sem subdivisões. Neste caso, as duas edições parecem válidas, pois a alteração se refere a uma nota ornamental e portanto não se constitui em parte essencial da estrutura harmônica.

Coro I – alto (comp. 55)

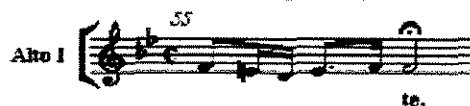


Fig. 339 – Diferença de edição 4

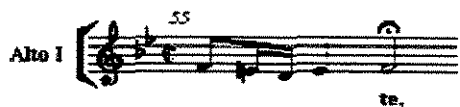


Fig. 340 – Diferença de edição 4.1

1- CONSTITUIÇÃO DE CADA CORO

a- número de componentes

Ao analisar a escrita musical de cada um dos coros, pode-se concluir que uma performance adequada para o Coro I requer um número reduzido de coralistas, pois a estrutura polifônica e melismática exige leveza e fluência, assim como um maior domínio técnico-vocal. Por sua vez, a estrutura predominantemente homofônica do Coro II, deve ser realizada por um número maior de componentes. Uma boa proporção entre Coro I e II pode ser estabelecida com a composição do Coro II calculada em, aproximadamente, o dobro de coralistas em relação ao Coro I. Por exemplo: 12 componentes para o Coro I (03 por naipe) e de 24 a 32 coralistas para o Coro II (06 a 08 por naipe).

Outra possibilidade de realização consiste na formação de um quarteto solista para o Coro I. Neste caso, O Coro II deve ser realizado por um madrigal de 08 a 12 componentes.

Seja qual for a opção a ser adotada, a escrita musical do Coro I será melhor realizada com um número reduzido de coralistas. Este fator deve ser levado em consideração, pois o efeito sonoro provocado por massas sonoras distintamente constituídas certamente produzirá um resultado mais apropriado ao conceito de sonoridade dos “*cori spezzati*”.

b- disposição espacial de cada coro

A possibilidade mais simples e viável, pois independente da extensão do espaço reservado ao público, é a colocação de ambos os coros no palco: Coro I à esquerda do regente, Coro II à direita, e regente no centro. A outra possibilidade é a do público situar-se entre os dois coros. Neste caso, um coro pode estar posicionado no palco, enquanto o outro se posiciona atrás da platéia, de forma a visualizar o gestual do regente, que se encontra no palco. Esta é uma opção perfeitamente adequada à performance de um “*cori spezzati*”, devido ao efeito estereofônico que produz, mas certamente depende das dimensões e qualidades acústicas do ambiente. Auditórios com grandes dimensões e com muita reverberação oferecerão obstáculos para esta realização.

Se o regente optar por esta disposição, é necessário alterar seus gestos, visto que, enquanto um coro está situado a sua frente, o outro está atrás, o que exige um deslocamento lateral do gestual quando estiver conduzindo este coro.

2- O CONCEITO BARROCO DE “A CAPPELLA”

O amplo conceito do motete “*a cappella*” barroco é apresentado num artigo de Natalie Beck³⁵. Alguns tópicos deste artigo foram selecionados e estão expostos abaixo.

A prática do contínuo no período barroco era aplicada também ao estilo de motete. O termo “*a cappella*” usado no período barroco significava a ausência de outro acompanhamento instrumental, além do órgão. Alguns musicólogos acreditam também que instrumentos eram usados para dobrar partes vocais em peças marcadas “*a cappella*”. O “*Florilegium Portense*”, uma coleção de 270 motetes em latim, escritos por compositores alemães e italianos, entre 1603-1621, incluía um baixo cifrado para órgão e outros instrumentos. Outro fator que dá suporte à possibilidade do acompanhamento de órgão é que no serviço luterano, os motetes não eram realizados quando o órgão não era tocado durante a Quaresma.

Os motetes de Johann Sebastian Bach são denominados “*a cappella*”, no entanto, existe uma parte de baixo cifrado para órgão, em manuscrito, para seu motete “*Lobet den Herrn*”. Schweitzer³⁶ afirma que as partes instrumentais dos outros motetes foram perdidas. Ehmman³⁷ declara que as partes instrumentais para os outros motetes não existem porque os instrumentistas seguiam as partes vocais. A afirmação de Johann Kirnberger, aluno de J.S. Bach é citada por Morgan³⁸:

“A performance da música sacra, mesmo quando cantada a quatro, oito ou mais partes sem instrumentos, é sempre acompanhada pelo órgão, o qual serve para sustentar e manter a afinação das vozes”.

³⁵ BECK, Natalie. Tradition and Individual Style in the Motetes of J. S. Bach. disponível em. <http://web.calstatela.edu/centers/Wagner/bach.htm>

³⁶ SCHWEITZER, Albert. J. S. Bach. Trad. Ernest Newman. New York: Macmillan, 1949 apud BECK, N. Op.cit.

³⁷ EHMANN, Wilhelm. Performance Practice of Bach's Motets. American Choral Review, April 1973: 5-25, apud BECK, N, Op.cit.

³⁸ MORGAN, Wesley K. The Choral Motet from 1650-1750. Diss. U of Southern California, 1956. Rochester: U of Rochester Press, 1958, apud BECK, N, Op.cit..

O artigo de Beck conclui que as duas possibilidades de performance (com ou sem acompanhamento instrumental) devem ser aceitas, uma vez que enquanto o uso de instrumentos está inserido na tradição da prática da performance barroca, os motetes de Bach diferem do estilo de motete do período barroco pelo fato de que as vozes apresentam uma estrutura harmônica que pode ser sustentada sozinha e, desta forma, ser realizada com êxito sem acompanhamento.

As considerações de Natalie Beck, embora direcionadas aos motetes de J. S. Bach, são perfeitamente aplicáveis aos motetes de seu primo, pois estes também estão inseridos na tradição barroca de “*a capella*” e tanto o motete “UNSERE TRÜBSAL” como “DAS IST MEINE FREUDE” apresentam uma estrutura harmônica própria, não necessitando do suporte instrumental. Desta forma, pode-se considerar estas duas possibilidades na realização do motete “DAS IST MEINE FREUDE”. Dentre estas, a realização de um baixo cifrado pelo órgão ou cravo, ou instrumentos dobrando a parte vocal, parece a mais adequada, pois esta possibilidade contribui para o enriquecimento do efeito estereofônico da peça.

O amplo conceito barroco para as obras “*a cappella*” justifica a apresentação de um baixo contínuo, na edição da “*Choral Public Domain Library*”.

3- O ANDAMENTO

Harnoncourt³⁹ nos diz o seguinte sobre a escolha do andamento adequado para uma peça musical:

*“Fundamentalmente, a primeira coisa a ser descoberta em uma obra é o seu caráter. Este é, invariavelmente, triste ou alegre – com todas as formas intermediárias e ambigüidades possíveis. Um caráter triste sugere um movimento lento e um alegre requer um andamento rápido”*⁴⁰.

³⁹ HARNONCOURT, N. Op. Cit, 1998.

⁴⁰ IDEM, p.68

Esta formulação pode ser confirmada pelas citações de alguns teóricos da época:

Mattheson encoraja o compositor a focalizar a intenção do afeto quando escolhe a indicação de andamento:

*“O afeto proposto precisa ser sempre visualizado quando o compositor escolhe adágio, andante, etc. Então sua obra terá sucesso”*⁴¹.

Werckmeister sustenta que *“as indicações de tempo como presto ou adágio, são, primeiramente, indicações de afetos”*⁴².

Michael Praetorius dedica um capítulo de seu tratado, “Syntagma Musicum” às variações de tempo e dinâmica. Praetorius diz, a princípio, *“que a pulsação precisa ser fixa, mas, tendo em vista o texto, as nuances entre mais rápido e mais lento, adornam miraculosamente a canção, conferindo-lhe majestade e graça singular”*⁴³.

“Com respeito à mudança de tempo, Praetorius emite um julgamento distinto:

*“Qualquer pessoa pode refletir sobre estas questões e, considerando texto e música, deduzir onde o tempo pode ser mais rápido ou mais lento”*⁴⁴.

A partir destas observações podemos declarar que a escolha do andamento está intimamente relacionada com o caráter da obra e conseqüentemente com o texto, assim como as nuances de andamento dentro de uma mesma obra estão com ele relacionadas.

Ao considerarmos o caráter deste motete podemos deduzir que é alegre e que está claramente explícito na mensagem do texto.

⁴¹ MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, 233, § 137 apud BARTEL, Op.cit, 1997 p.47.

⁴² WERCKMEISTER, A., *Musikbegriff*, 310 apud BARTEL, Op.cit, 1997, p.47

⁴³ PRAETORIUS, M. *Syntagma Musicum*, Wolfenbütel, 1614-19, [3:79], apud NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p. 57.

⁴⁴ IDEM, [3: 51]

Harnoncourt⁴⁵ nos diz ainda o seguinte:

“Na época de Bach, o andamento de uma obra podia ser deduzido, sem maiores explicações, a partir de quatro fatores”:

- 1) do caráter musical
- 2) do sinal de compasso,
- 3) dos menores valores de notas presentes, e, finalmente,
- 4) do número de acentos por compasso.

Estes parâmetros podem ser confirmados pelas considerações de Johann Philipp Kirnberger, aluno e admirador de J.S Bach:

“Além do sinal métrico, há outras duas determinantes do tempo: uma delas é a subdivisão dada pelos menores valores da peça. A outra determinante é o “termo” usado para designar o tempo. Quando o termo “allegro” ou “largo” não for suficiente pode-se acrescentar termos como assai, moderato, etc”⁴⁶.

Tendo por base as determinantes apontadas pelos autores acima citados podemos concluir o seguinte:

Conforme mencionado anteriormente, o caráter do motete é alegre. Ao verificarmos a fórmula de compasso utilizada nesta composição, podemos observar uma notação diferente em cada edição em relação à primeira e terceira partes da obra, conforme já citado no tópico edição.

Ao levarmos em consideração as duas fórmulas de compasso utilizadas (C e $\text{C}\text{^\flat}$) podemos citar as considerações de alguns teóricos da época, mencionadas por Neumann⁴⁷.

Primeiramente Neumann nos diz que é necessário estabelecer a diferença entre “*motus*”, que se refere à velocidade pela qual as notas se sucedem e “*tempus*” ou “*tactus*”, termos utilizados para velocidade da pulsação.

⁴⁵ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1998, p. 71.

⁴⁶ KIRNBERGER, J.P. Die Kunst des reinem Satzes in der Musik. Berlim, 1774-79, apud NEUMANN, .Op.cit, 1993, p.48

⁴⁷ NEUMANN, F. Op. cit, 1993, p.57

Praetorius⁴⁸ diz “que os motetes são escritos em C com uma subdivisão em valores longos, ao contrário do madrigal, geralmente escrito em C, com uma subdivisão em valores curtos. A indicação de Praetorius para o motete é de uma pulsação (*tactus*) rápida, combinada com um “*motus*” lento (resultado da subdivisão em valores lentos), enquanto para o madrigal é indicado uma pulsação mais lenta, combinada com um “*motus*” rápido (resultado da subdivisão em valores curtos)”.

Praetorius faz a seguinte ressalva:

“Quando um motete tem muitas notas pretas, é melhor selecionar C com uma pulsação mais lenta, observando porém que o contexto verbal e musical, mais do que o sinal de compasso determinam a pulsação”.

Johann Rudolf Ahle⁴⁹ indica C como um *tactus grande e lento* (*grosser und langsamer*) e C com uma barra como um *tactus um pouco mais rápido*.

Johann Peter Sperling⁵⁰ relata que alguns teóricos e compositores fazem uma diferenciação entre C e C com uma barra, indicando que o C deve ser mais lento e o C com uma barra mais rápido, mas que este contraste não é observado quando muitos compositores marcam termos como “*tardo*”, “*presto*”, “*alla breve*”, etc.

Daniel Merck faz uma distinção clara:

“O C é sustentado em quatro lento, enquanto o C com uma barra, significa provavelmente duas vezes mais rápido e é marcado em dois”⁵¹.

Johann Philipp Kirnberger⁵² distingue dois tipos de métrica indicada pelo símbolo C, denominadas de “grande 4/4” e “pequeno 4/4”. Segundo o autor, “o **grande 4/4** é indicado para andamentos em largo. É enfático e sério. O **pequeno 4/4** é vivo, ainda que conserve alguma ênfase”.

Neumann faz a seguinte observação sobre o emprego do C e C com uma barra, nas obras de J. S. Bach:

⁴⁸ PRAETORIUS, M. Op.cit, 1614-19, 3:50-51, apud NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p.57.

⁴⁹ AHLE, J. R. *Brevis et Perspicua Introductio in Artem Musicam*. Mühlhausen, 1673, apud NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p.58.

⁵⁰ SPERLING, J.P. *Principia Musicae*. Budissin, 1705, p.66 apud NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p. 58

⁵¹ MERCK, D. *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. Augsburg, parte 1, capítulo 3, 1695, apud NEUMANN, Op.cit, 1993, p. 59

⁵² KIRNBERGER, J. P. Op.cit, 1774-79, 2:106-36 apud NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p.48

*“Quando Bach escreve em C geralmente temos uma plataforma segura para marcações em quatro, moderadas ou lentas. Encontramos o C, em obras vocais, geralmente em movimentos que não contenham ou contenham poucas subdivisões menores que colcheias”*⁵³.

Ao observar as considerações acima descritas, pode-se verificar que, na escolha do andamento, há o parâmetro principal (caráter da obra e conseqüentemente o texto), e outros determinantes, como o sinal de compasso, subdivisão rítmica e acentos por compasso.

Ao se enquadrar estes parâmetros na escolha do andamento do motete em análise, verifica-se que os termos indicativos de andamento não podem ser considerados, pois não estão grafados na partitura. Como há divergências nas edições, em relação à fórmula de compasso, não é possível chegar a um consenso neste quesito. A subdivisão rítmica, por outro lado, apresenta valores curtos (colcheias e semicolcheias). Em relação aos acentos por compasso, pode-se verificar que as três apresentações do pronome “das” (representando as três pessoas da Trindade), coincidem com o primeiro e terceiro tempos. A colocação do substantivo “Freude” (alegria), com exceção da frase “das, das, das ist meine Freude”, que enfatiza o “das” (esta) também ocorre no primeiro e terceiro tempos do compasso. Assim, tendo como referência a subdivisão e a acentuação rítmica, associadas à definição de Kirnberger para o “pequeno 4/4”, pode-se concluir que esta concepção (pequeno 4/4), é a mais indicada para a primeira e terceira partes da obra. (= 92 a 96). Torna-se necessário ressaltar que esta escolha foi determinada, tendo em vista os elementos musicais fornecidos pelas partituras editadas. A observação do manuscrito pode trazer informações mais claras a este respeito. A consulta aos manuscritos, entretanto, extrapola a proposta deste estudo.

Para a segunda parte da obra (comp.56-98), a fórmula de compasso indicada em ambas edições é 6/4. Esta fórmula de compasso e a combinação rítmica com notas pontuadas (semínima pontuada, colcheia e semínima = giga francesa) ou seis semínimas agrupadas de três em três (giga italiana) aponta para um ritmo de dança: a giga.

⁵³ NEUMANN, F. Op.cit, 1993, p. 59.

A utilização de tempos de dança em obras sacras era uma prática comum na época. Na concepção barroca, a música era a manifestação de um poder divinamente ordenado e por esta razão não havia uma oposição clara entre música sacra e profana, como se concebe hoje.

Pode-se citar alguns autores para complementar esta afirmação:

“A idéia barroca de que a música seria um reflexo ou uma imagem da ordem divina, era válida nesta época para todo tipo de música, inclusive a profana. A oposição profano/ religioso não tinha, neste contexto, um papel tão importante como atualmente. (A unidade entre as diversas tendências da música ainda não fora rompida; fundamentalmente, todo tipo de música, qualquer que fosse a norma, era considerada outrora como sacra)”⁵⁴.

“Num período no qual toda composição musical estava direcionada a expressar e despertar os afetos, a correlação entre danças específicas e seus afetos resultaram em formas de dança assumindo um papel preponderante na estrutura de músicas sacras e seculares, instrumentais e vocais”⁵⁵.

“Na vida social de século XVII e em boa parte do século XVIII, a dança ocupava um lugar de destaque. Como consequência, os ritmos de dança se infiltraram na consciência coletiva deste período e permearam extraordinariamente o âmbito sacro e secular da música da era barroca”⁵⁶.

⁵⁴ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1998, p. 79.

⁵⁵ BARTEL, D. Op cit, 1997, p. 47.

⁵⁶ NEUMANN, F. Op. cit, 1993, p. 74.

Ao observar o texto desta parte, pode-se verificar que a palavra chave é “*Zuversicht*” (confiança). A subdivisão rítmica apresenta valores mais longos em relação à primeira e terceira partes, com a predominância de semínimas, estruturadas ora em agrupamentos de três, ora agrupadas duas a duas. O primeiro agrupamento apresentado (em três), indica uma subdivisão ternária para um compasso binário (unidade de tempo= mínima pontuada), enquanto o agrupamento duas a duas, conduz à subdivisão binária de um compasso ternário em 3/2 (unidade de tempo= mínima).



Fig. 341 – Marcação de regência 1



Fig.342 – Marcação de regência 2



Fig.343 – Marcação de regência 3

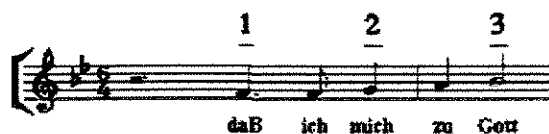


Fig.344 – Marcação de regência 4

A apresentação das seis semínimas, primeiro em grupos de três e depois em grupos de duas, demonstra a ocorrência de hemiolas (ou hemiolas), desconsiderando-se, por vezes, as barras de compasso, conforme demonstrado no exemplo musical anterior.

Abaixo é apresentado um esquema de regência, no qual são observadas as combinações rítmicas das semínimas (conforme demonstrado acima) e não as divisões por barra de compasso. Outro fator considerado na elaboração deste esquema é a entrada de cada coro.

O esquema⁵⁷ apresenta a seqüência dos compassos binários (unidade de tempo= semínima pontuada) e ternários (em 3/2, unidade de tempo=mínima). Em alguns trechos é indicada a realização de um compasso em um (unidade de tempo= mínima pontuada).

**2 3 2 2 2 3 1 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 3 3 3 3 2 2 3 1 2 2 3 2 3
1 2 2 3 2 3 2 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1.**

Outra possibilidade:

**2 3 2 2 2 3 2 2 1 3 2 2 2 3 2 3 2 3 3 3 3 2 2 3 2 2 1 3 2 3
2 2 1 3 2 3 2 3 2 2 3 2 2 3 1.**

As palavras do texto, que dizem respeito a “uma alegria que é adquirida a medida que o homem deposita sua confiança no Senhor” estão em sintonia com a leveza de um movimento de dança.

Assim, ao se levar em consideração as mesmas determinantes indicadas para a escolha do andamento das demais partes que compõem a obra, pode-se sugerir um andamento mais rápido para esta parte. (♩.= 60 a 66).

4- A ARTICULAÇÃO

A análise do motete “Das IST MEINE FREUDE” aponta para a ausência de sinais referentes à articulação, o mesmo ocorrendo em relação à dinâmica.

É consenso entre musicólogos e teóricos, a afirmação de que a articulação da música barroca é fundamentalmente orientada pela linguagem. Esta relação é naturalmente mais evidente na música vocal. Desta forma, a ausência de sinais de articulação é explicada pelo fato de que para um músico da época, a articulação musical era uma decorrência da articulação da linguagem, cujas regras e preceitos eram conhecidas pelo músico barroco.

Segundo Harnoncourt⁵⁸ na música barroca tudo é ordenado hierarquicamente. Há notas “nobres” e “comuns”, notas “boas” e “ruins”.

⁵⁷ O primeiro esquema de regência demonstrado abaixo pode ser conferido na partitura em anexo.

⁵⁸ HARNONCOUET, N. Op.cit., 1998, p.50

Tendo com base os autores musicais do século XVII e XVIII, o autor relata que, em um compasso 4/4 há notas “*nobiles*” (nobres) ou “*viles*” (ruins). Assim, o primeiro tempo é nobre, o segundo é ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto é miserável. Tais termos se referem à acentuação e se traduzem assim:

	<i>n</i>	<i>v</i>	<i>n</i>	<i>v</i>
4/4	1	2	3	4
	f	p	f	p

O autor conclui que não é por acaso que os sinais para “*nobile*” (n) e “*vile*” (v) se assemelham aos sinais de arco para baixo e para cima.

Esta hierarquia é encontrada na linguagem falada. O mesmo autor afirma que “*esta hierarquia expressa o princípio da acentuação na linguagem falada, com sílabas fortes e fracas: a algo de pesado sempre sucede algo de leve, expresso na música através da interpretação*”⁵⁹.

Segundo Weston Noble⁶⁰ “*os artigos e adjetivos, geralmente palavras mais “fracas”, conduzem a substantivos, pronomes e verbos, em geral, palavras mais “fortes”, o que auxilia a identificação musical do fraco e forte*”.

A estreita relação entre palavras e tempos fortes e fracos pode ser observada na elaboração das frases musicais deste motete. Na locução “*meine Freude*”, por exemplo, temos um pronome possessivo (*meine*=minha) e um substantivo (*Freude*=alegria). O afeto desta obra é expresso pelo substantivo, que é articulado no primeiro e terceiro tempos, enquanto o pronome é articulado no segundo e quarto tempos.

Na elaboração musical da frase “*das ist meine Freude*”, a ênfase retórica e musical é dada ao pronome demonstrativo “*das*” (esta). As repetições do pronome são realizadas no primeiro e terceiro tempos, enquanto o substantivo “*Freude*” é articulado no quarto tempo.

Na exposição musical da frase “*dass ich meine Zuversicht setze auf den Herrn*” os substantivos “*Zuversicht*” (confiança) e *Herrn* (Senhor) são articulados no primeiro e terceiro tempos.

⁵⁹ IDEM, p. 42

⁶⁰ NOBLE, W. “Toda Música Deve Dançar”, in Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros. Brasília: Gráfica da Fundação Educacional do Distrito federal, 1999, p.78

Este princípio de acentuação pode ser aplicado em estruturas menores, como na organização interna dos tempos.

No desenho em semicolcheias dos melismas deste motete, a primeira de cada quatro semicolcheias deve ser mais apoiada do que as demais. Logicamente, quando a semicolcheia for a primeira de um grupo de quatro e também primeira nota do primeiro tempo, será mais apoiada que aquela que é a primeira de quatro semicolcheias e primeira nota do segundo tempo.

Segundo Harnoncourt⁶¹ a monotonia deste esquema de acentuação é quebrada com algumas sub-hierarquias, como a harmonia, o ritmo e a ênfase.

O acorde de Dominante, por exemplo, é mais apoiado do que sua resolução na Tônica. Neste motete, este procedimento pode ser observado quando o substantivo “*Freude*” é articulado no segundo e quarto tempos. Neste caso, a sílaba tônica (**Freu**-de) ocorre no quarto ou segundo tempo, na formação de um acorde de Dominante, enquanto sua resolução na Tônica irá ocorrer no tempo seguinte (primeiro ou terceiro tempo) com a articulação da sílaba átona.

Na segunda parte do motete (comp.56-98) este procedimento é adotado com a ocorrência do acorde de Dominante no segundo tempo, coincidindo com a articulação do substantivo “*Zuversicht*” e do ritmo pontuado. A resolução na Tônica irá ocorrer no primeiro tempo do compasso seguinte.

Outra sub-hierarquia utilizada de forma a quebrar a hegemonia da articulação métrica, é a ênfase, que recai sobre notas que constituem culminâncias melódicas.

Na elaboração musical da frase “*und meine Zuversicht setze auf den Herren*” no decorrer da segunda parte da obra (comp.56-98), verifica-se que, além da ocorrência do acorde de Dominante, a articulação do substantivo “*Zuversicht*” coincide com o ponto culminante da frase melódica (verificar Fig.39, p.55).

Nos comp. 73-76 o substantivo “*Gott*” (Deus) é colocado em evidência porque está no ponto culminante da construção melódica, ao mesmo tempo que é apresentado em valor rítmico mais longo do que o utilizado no restante da frase. Desta forma, esta nota deve ser apoiada, embora sua posição métrica seja em tempo fraco.

⁶¹ HARNONCOURT, N. Op. cit., 1998, p.51-52.

Ao observar este trecho, pode-se concluir que há uma sequência melódica e harmônica, o que também contribui para a ênfase desta frase melódica (verificar Fig. 44, p. 100).

Outro fator que deve ser levado em consideração neste motete é a ênfase dada às entradas de cada coro, na exposição antifonal da sentença musical e sua imitação, como por exemplo na apresentação inicial do motivo *a* (comp.01-04) (verificar Fig.203, p.151).

Após tais considerações, pode-se chegar a algumas conclusões para uma articulação adequada à performance deste motete:

1- O principal parâmetro para a escolha de uma articulação adequada, assim como para o andamento de uma obra barroca é determinado pelo caráter da obra.

2- O caráter alegre deste motete deve ser evidenciado por uma articulação “*non legato*”, com a realização dos apoios baseada nos acentos naturais do compasso, na ênfase em palavras do texto e pontos de culminância melódica.

3- Na articulação dos melismas, deve ser empregado o recurso técnico da “*volatura*”, dosado de forma a garantir a fluência e leveza necessárias à performance.

4- Na articulação de tempos inteiros separados por pausas (*das, das, das*) assim como na articulação de ritmos pontuados, deve-se empregar o princípio citado por Harnoncourt⁶², proposto por Leopold Mozart:

“Toda nota, mesmo a que é tocada mais forte, é precedida por um pequeno e quase imperceptível momento mais fraco: caso contrário, esta não seria uma nota, mas um ruído desagradável e incompreensível. Este pequeno momento fraco deve também ser ouvido ao fim de cada nota.” Em outro trecho: “tais notas devem ser tocadas fortes e de maneira a que se percam progressivamente no silêncio, sem qualquer pressão. Como o som de um sino...se perdendo pouco a pouco.”

Com relação às notas pontuadas Leopold diz que “*o ponto está ligado á nota de maneira a perder-se progressivamente no silêncio, tal como a nota.*”

⁶² IDEM, p.53.

5- DINÂMICA

Assim como nos itens anteriores, a graduação de dinâmica em uma obra barroca, especialmente em uma peça vocal deve estar orientada pelo princípio da retórica. Neumann⁶³ cita diversos teóricos, entre eles Praetorius, Johann Andreas Herbst e Friedrich Agricola, que são unânimes na afirmação de que o cantor deve seguir o exemplo do orador que, ao transmitir seu discurso, eleva ou diminui sua voz de forma a excitar o coração do ouvinte e mover suas emoções.

Observa-se assim, que as nuances de dinâmica na elaboração do fraseado musical devem espelhar as nuances da voz falada, com a finalidade de clarear o sentido do texto e contribuir para despertar no ouvinte uma emoção determinada.

Na elaboração do fraseado no motete “DAS IST MEINE FREUDE” as frases musicais devem conduzir às palavras-chave do texto como, “*Freude*”, “*das*”, “*Zuversicht*”, “*Gott*” e “*Herr*”.

Ao considerar a estrutura musical desta peça, pode-se concluir que a apresentação antifonal dos coros irá conduzir a uma dinâmica específica, pois uma performance realizada por dois coros, constituídos de forma diferenciada e espacialmente separados, que se alternam na apresentação de um motivo e sua imitação, resultará em graduações de dinâmica, visto que o Coro I, por sua formação reduzida, terá uma sonoridade mais suave que o Coro II, que apresenta um número maior de componentes.

Nos trechos nos quais os dois coros cantam simultaneamente, como por exemplo, nos compassos 33-36, 45-48, 92-98, a repetição imediata do mesmo contorno melódico, pode ser enriquecida com o contraste entre forte e piano.

⁶³ NEUMANN, F. Op cit, 1993, p. 162-164

**A RELAÇÃO ENTRE OS
ELEMENTOS MUSICAIS E
RETÓRICOS
EM
“UNSERE TRÜBSAL”**

A RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS MUSICAIS E RETÓRICOS COM PARÂMETRO PRINCIPAL DE INTERPRETAÇÃO

Enquanto no motete “DAS IST MEINE FREUDE” há a apresentação de um único afeto, no motete “UNSERE TRÜBSAL” verifica-se duas idéias contrastantes: o mundo material (visível) e o espiritual (invisível). Neste motete, o texto utilizado corresponde aos versículos dezessete e dezoito do capítulo quatro, da segunda carta do apóstolo Paulo aos coríntios:

Vers. 17: “*unsere Trübsal, die zeitlich und leicht ist, schaffet eine Ewige und über alle Mass wichtige Herrlichkeit*”(nossa tribulação, que é passageira e leve, produz uma glória eterna, acima de todas as medidas.

Vers. 18: “*uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare*” (a nós, que não olhamos para o visível, mas para o invisível).

A distribuição do texto nas três partes que compõem a obra é a seguinte:

PARTE A - “*unsere Trübsal, die zeitlich und leicht ist*”,

PARTE B – “*schaffet eine Ewige und über alle Mass wichtige Herrlichkeit*”

PARTE C - “*uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare*”.

A mensagem do texto pode ser sintetizada na brevidade e transitoriedade da vida terrena e na esperança de uma vida eterna. Este é um ponto importante da teologia cristã luterana. A vida terrena representa um breve momento, se comparada com a eternidade. A morte é concebida não como o ponto final, mas como um momento de passagem para outra vida. Por esta razão, é muito usual na linguagem luterana, a utilização do termo “passamento”, referindo-se ao falecimento.

A convicção da vida eterna deve conduzir o cristão a valorizar sua vida espiritual e não dar importância a fatores materiais, enfrentando as tribulações com fé e ânimo, pois sabe que estas são transitórias e restritas a sua vida terrena.

Esta concepção pode ser comprovada ao se utilizar algumas passagens bíblicas⁶⁴ correlatas, como por exemplo, na carta do mesmo apóstolo Paulo, direcionada aos colossenses:

Cl 3: 1 e 2

1 **Buscai as coisas lá do alto**, onde Cristo vive, assentado à direita de Deus.

2 **Pensai nas coisas lá do alto, não nas que são aqui da terra.**

A próxima citação é do livro de atos:

At 14:22

Fortalecendo a alma dos discípulos, exortando-os a permanecer firmes na fé; e mostrando que, **através de muitas tribulações, nos importa entrar no reino de Deus.**

Ao considerar a informação de Natalie Beck⁶⁵ de que os motetes barrocos eram, em geral, utilizados em ocasiões especiais, como por exemplo, em funerais, pode-se deduzir que a mensagem contida em “UNSERE TRÜBSAL” é muito apropriada a um serviço fúnebre.

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA ANÁLISE MELÓDICA

O texto da parte *A* (comp. 01-32) está concentrado no substantivo “*Trübsal*” (tribulação). O sentimento de tristeza e lamento provocado por uma situação de tribulação é transmitido musicalmente pela utilização do intervalo de semitom na elaboração do motivo *a* e *a1*. A utilização de pausas gerais entre a apresentação e a imitação do motivo contribui para a dramaticidade do texto. O recurso da prolongação rítmica utilizado no motivo *a1* é outro elemento utilizado com esta finalidade.

A construção do motivo *b*, com um intervalo ascendente de 5ª justa, seguido de um movimento descendente por grau conjunto, alivia a tensão causada pelo desenho melódico em semitom, evidenciando os adjetivos desta tribulação: “*zeitlich und leicht* “ (passageira e leve) (verificar Fig. 218 - motivo *b*, p.171).

Na parte *B* (comp. 33-82), a apresentação do motivo *c*, em melismas, coloca em evidência as seguintes palavras: *SCHAFFET* (produz), *EWIG* (eterno) e *HERRLICHKEIT* (glória). A construção em melismas reforça a idéia de longa duração contida em *EWIGE* e de produção expressa em

⁶⁴ A Bíblia Sagrada. Edição revista e atualizada. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

⁶⁵ BECK, Natalie. Tradition and Individual Style in the Motets of J. S. Bach. disponível em: <http://web.calstatela.edu/centers/Wagner/bach.htm>

SCHAFFET. A apresentação do melisma por uma voz (baixo) e sua repetição imediata por duas vozes (02 sopranos) salienta também a idéia de produção de *SCHAFFET*. A repetição desta palavra (comp.33 a 40) é um recurso retórico de ênfase, gerando uma expectativa: “produz o que?” valorizando o texto seguinte, que fala do eterno, também em melismas.

Outro elemento contrastante entre as partes A e B é dado pela mudança de compasso, que passa de quaternário (C) a ternário (3/2). Este procedimento será comentado no item “andamento”.

Na parte C (comp. 82b-98) há o aproveitamento do elemento característico dos motivos *a* e *a1* (semitom) nos compassos iniciais, pois o texto fala das coisas visíveis (*Sichtbare*), relacionadas com as questões materiais e terrenas e a apresentação de melismas (utilização da estrutura do motivo *c*, observado na parte B) para apresentar a idéia contrastante: as coisas invisíveis (*Unsichtbare*). Ao observar o movimento melódico da estrutura melismática da parte C, pode-se verificar que o movimento é sempre descendente, quando o melisma é apresentado por Soprano I e II em terças paralelas (comp. 91-92) e também no contraponto imitativo (comp. 93-95) ilustrando assim, que o invisível está relacionado com o espiritual, que procede de Deus.

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA ANÁLISE HARMÔNICA

TONALIDADE

Ao se estabelecer um paralelo entre a escolha da tonalidade (sol m) e as observações de Mattheson⁶⁶ acerca das características e efeitos das tonalidades na expressão dos afetos, verifica-se que sol menor expressa “tanto a gravidade, ansiedade e lamento moderado como a alegria temperada, a suavidade, o contentamento e alegre graciosidade”.

Observa-se assim que sol m adapta-se perfeitamente ao sentido retórico da peça, pois, ao mesmo tempo, que expressa a gravidade, ansiedade e lamento moderado de uma tribulação passageira e terrena apresentada na parte A, expressa também a alegria temperada, a suavidade e o contentamento contidos na promessa de uma vida eterna, demonstrada nas partes B e C, quando o espiritual (celestial) triunfa sobre o material (terreno).

⁶⁶ MATTHESON, J. *Das neueröffnete Orchestre: Caput secundum*. Hamburg: Schiller, 1713 (tradução de Helena Jank, não editada).

ESTRUTURA DOS ACORDES

A ocorrência de acordes com sétima de Dominante e cadências suspensivas na parte *A*, contrasta com a formação de acordes em tríades e a predominância de cadências conclusivas (autênticas imperfeitas) da parte *B*. Este contraste musical espelha o caráter contrastante do texto, pois o texto da parte *B* fala da eternidade, enquanto o texto da parte *A* está concentrado na tribulação terrena.

A predominância de cadências suspensivas nos compassos iniciais da parte *C* (comp.82b-89) contrasta com o predomínio de cadências conclusivas, observado nos compassos finais da obra. As cadências suspensivas ocorrem quando o texto fala das coisas visíveis, que são materiais e terrenas. A seguir é apresentado o texto que fala das coisas invisíveis, acompanhado de cadências conclusivas: autêntica imperfeita (comp.91) e autêntica perfeita (comp. 93; 95-96). A última cadência (autêntica imperfeita-5ª no Sop.) apresenta a Terça de Picardia.

A análise harmônica da parte *A* demonstra que este é o trecho mais denso harmonicamente. Os acordes de sétima de Dominante estão concentrados na sílaba tônica da palavra-chave **TRÜBSAL** (tribulação). A sétima do acorde de Dominante está colocada na voz mais aguda (Soprano I) enquanto a terça do acorde está na voz mais grave (baixo), formando assim, um trítone entre as vozes extremas. A resolução imediata deste acorde (7ª D), acompanhado do movimento em grau conjunto das vozes na resolução do acorde na sílaba átona da palavra *Trübsal*, reforça a idéia de uma tribulação leve e momentânea (*leicht* - leve; *zeitlich* - momentânea, passageira).

O compasso 22 a 27 é o trecho mais denso da obra, com a ocorrência de retardos, cadências suspensivas e o semitom entre Sopranos (comp. 24), sempre em associação com o “motivo da tribulação” (motivo *a* e *ar*).

Ao descrever as considerações dos teóricos barrocos para expressar a “tristeza”, Bartel⁶⁷ relata o seguinte:

“O afeto da tristeza pode ser expresso através de intervalos e harmonias dissonantes, isto é, intervalos com proporções numéricas altas, distantes do uníssono, e portanto da perfeição. O afeto pode ser transmitido através da irregularidade harmônica e

⁶⁷ BARTEL, D. Op.cit,1997, p.49

rítmica. Assim, enquanto a utilização de suspensões resulta em harmonias dissonantes, a métrica regular da composição pode ser interrompida, causando assim, incerteza. O intervalo de semitom é considerado muito apropriado para retratar a tristeza, não somente por sua proporção imperfeita e dissonante, mas também devido a sua pequena extensão”.

Pode-se verificar a presença destes elementos, como notas e cadências suspensivas e intervalos dissonantes como o trítomo (comp. 01,03, 16,22,23,27), a segunda maior (comp. 06,11,15,18,21,23,30,31,32) e menor (comp. 24), a sétima diminuta (comp. 16,22,27), maior (comp. 18,24,) e menor (comp. 27,28,29,30,31) no decorrer da parte A. A irregularidade rítmica, representando musicalmente a incerteza de uma situação de tribulação, ocorre com a utilização de pausas gerais, quebrando as frases textuais.

As considerações sobre o afeto da “alegria” (já demonstradas no motete anterior) , são adequadas à parte B e segunda parte de C, com a predominância de acordes em tríades, utilização da região harmônica de SibM (comentada no item utilização de regiões secundárias) e construção melismática.

EMPREGO DA TERÇA DE PICARDIA (TIÈRCE DE PICARDIE)

Conforme demonstrado anteriormente, segundo as considerações de Harnoncourt⁶⁸ e Chafe⁶⁹ a tríade perfeita maior era, no Barroco, o símbolo musical da Santíssima Trindade. Este argumento está baseado na teoria das proporções, na qual os índices de frequência, quer dizer, a série harmônica, servia de princípio básico. Os intervalos harmônicos representam, nesta teoria, uma ordem criada por Deus; todas as consonâncias correspondem a índices numéricos simples. Conforme demonstrado anteriormente, a proporção 4:5:6 da tríade maior era tida como perfeita. A proporção apresentada pela tríade menor (10:12:15) não é tão boa, pelas razões já expostas nas considerações do motete anterior.

⁶⁸ HARNONCOURT, N. Op. cit., 1998, p. 78-79

⁶⁹ CHAFE, E., Op. cit., 1991, p.12

“O acorde perfeito menor era considerado inferior, fraco e, num sentido hierárquico, negativo. Desta maneira, todas as harmonias eram julgadas “moralmente”, podendo-se compreender porque as peças terminavam necessariamente com um acorde perfeito maior: não se poderia finalizar uma obra no caos (infrações ocasionais à regra denotam uma intenção particular do compositor)”⁷⁰.

Bartel relata as considerações de Werckmeister⁷¹ e Herbst⁷² que podem ser sintetizadas da seguinte forma:

“A finalização de uma composição escrita no modo menor com uma tríade maior ou com o acorde na posição de quinta não se refere a um “final feliz”, mas à busca da perfeição. A tessitura das vozes pode ser relativamente mais alta, resultando em uma sonoridade mais brilhante”.

Ao observar o acorde final (comp. 32; 82a e 98) de cada uma das partes que compõem a obra pode-se constatar que são tríades maiores, com a quinta no soprano e, no caso da primeira e terceira partes, em uma tessitura mais alta em relação aos compassos anteriores.

O emprego da Terça de Picardia nos acordes conclusivos de cada parte do motete reforça a idéia de uma tribulação terrena que, no entanto é passageira e leve (parte A); intensifica o sentido espiritual da eternidade contido na parte B e confirma e estabelece o triunfo do invisível (espiritual) sobre o visível (material) expresso na parte C.

A UTILIZAÇÃO DAS REGIÕES HARMÔNICAS SECUNDÁRIAS

A instabilidade de uma situação de tribulação é expressa nos compassos iniciais da obra quando, após soar o primeiro acorde na tonalidade principal (sol m) é realizada uma cadência conclusiva (autêntica imperfeita – 3ª no Sop.) em Mib M (comp. 01-02 e 03-04). Mattheson⁷³ diz o seguinte sobre este tom:

⁷⁰ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1993, p. 79

⁷¹ WERCKMEISTER, A. Musicae mathematicae Hodegus curiosus. Frankfurt/Leipzig, 1686, p.81 apud BARTEL, D. Op. cit., 1997, p.49.

⁷² HERBST, J.A. Musica poética sive compendium melopoeticum. Nürnberg, 1643, p.58 apud BARTEL, D. Op.cit, 1997, p.49-50.

⁷³ MATTHESON, J. Op.cit, 1713 (trad. não editada de Helena Jank)

“Mib M só quer saber de coisas sérias e lamentosas; é também inimigo mortal de toda suntuosidade.”

Suas observações nos permitem constatar que esta é uma tonalidade adequada para expressar um momento de tribulação.

Esta instabilidade tonal vai se manter no decorrer da parte A com a alternância de trechos na tonalidade principal - sol m (comp. 05-06; 10-17; 20-32) e na região secundária de Sib M (comp. 07-09; 18-19). No trecho em que a tonalidade principal se mantém por vários compassos (comp. 10-17 e 20-32) há a predominância de cadências suspensivas à Dominante. Somente nos compassos finais (comp. 28-32) observam-se as cadências conclusivas da tonalidade.

A região secundária de Sib M é largamente utilizada (comp. 35-70) na parte B e C (comp. 85-93), quando o texto focaliza as compensações espirituais das tribulações: a vida eterna na glória do Senhor e as coisas invisíveis, referentes também ao que é espiritual. As qualidades atribuídas a Mattheson⁷⁴ para esta tonalidade: faustosa, magnífica e delicada, estão em consonância com o sentido do texto. Na descrição deste tom, Mattheson cita uma frase de Kircher:

“Eleva a alma às tarefas mais árduas”. Esta característica atribuída por Kircher a Sib M se adapta bem a utilização deste tom durante a descrição da tribulação da parte A (comp. 07-09 e 18-19).

ELEMENTOS DESTACADOS ATRAVÉS DA TEXTURA

O sentido do pronome possessivo *“unsere”* (nossa), na locução *“unsere Trübsal”* (nossa tribulação) é traduzido musicalmente através da utilização da textura homofônica das vozes, observada na parte A. Outro elemento musical que enriquece o termo *“unsere”* (nossa) é a estrutura das vozes em blocos que se alternam, simbolizando dois grupos de indivíduos que expressam separadamente suas tribulações (minha + tua = nossa tribulação). Como já citado na análise da textura da parte A, à medida que a música se desenvolve, a alternância das vozes se torna cada vez mais imediata, até que nos dois compassos finais deste trecho, todas as vozes soam juntas. A partir desta observação, pode-se concluir que este procedimento reforça o sentido de uma tribulação geral, vivida e sentida por todos.

⁷⁴ IDEM, *ibidem*.

A predominância de uma textura melismática, acompanhada por blocos de acordes, observada na parte *B* transmite musicalmente os frutos espirituais da tribulação, quando o homem pode, após sua morte, usufruir integralmente da glória eterna do Senhor

A parte *C* se inicia com a mesma textura da parte *A* (blocos de vozes alternados), pois o texto fala das coisas visíveis (*Sichtbare*), que são terrenas (comp. 82b-89) como a tribulação passageira da primeira parte. A alternância das vozes é interrompida com o tratamento homofônico dado às seis vozes (comp. 90-91) na palavra “*SONDERN*” (mas, porém). A intenção é chamar a atenção para a idéia exposta a seguir, contida em “*UNSICHTBARE*” (invisíveis = mundo espiritual), que possui caráter contrastante em relação a “*SICHTBARE*” (visíveis = terreno = mundo material). A posição de evidência da palavra “*UNSICHTBARE*” ocorre não só pela homofonia registrada em “*SONDERN*” mas também pelo tratamento melismático. Desde seu aparecimento na música, a palavra “*UNSICHTBARE*” é usada com exclusividade e repetida, no mínimo, quatro vezes consecutivas por todas as vozes (comp. 91-98). Na terceira vez, recebe, além do tratamento melismático, um tratamento imitativo e na última vez, há a volta da textura homofônica nas seis vozes (como utilizada em *SONDERN*), com a intenção de reafirmação da importância do invisível, que é eterno e espiritual.

Resumindo:

Parte *A* = tribulação passageira e terrena = mundo material

Parte *B* = eternidade = céus = mundo espiritual

Parte *C* = o contraste entre o material e espiritual é apresentado, sendo evidenciado por elementos musicais já utilizados em *A* e *B*. Na parte *C*, o compositor deixa claro a supremacia do invisível sobre o visível, selando definitivamente esta idéia com a homofonia nas seis vozes e a terminação com a Terça de Picardia.

FIGURAS MUSICAIS

Dentre as figuras retórico-musicais identificadas neste motete pode-se destacar: “*HYPOTIPOSIS*”⁷⁵, observada na utilização dos melismas que ilustram musicalmente o sentido das palavras “*SCHAFFET*” (produz), “*EWIGE*” (eterno), “*HERRLICHKEIT*” (glória) e “*UNSICHTBARE*”

⁷⁵ Hypotiposis – Fig. 293-303, p. 201-203; Antitheton – Fig. 313, p.206, Aposiopesis – Fig. 322, p.214; Ênfase Fig.329, p.219 e Anabasis – Fig. 304, p 203.

(invisível). A figura denominada “*ANTITHETON*”, empregada no contraste de registro vocal na apresentação da idéia de leveza e tribulação. A “*EMPHASIS*” e a “*APOSIOPESIS*”, na apresentação do motivo *a*, entre pausas gerais e “*ANABASIS*”, verificada na linha do baixo para ilustrar o sentido de “*LEICHT*” (leve).

**PARÂMETROS INTERPRETATIVOS
PARA A PERFORMANCE DO
MOTETE
“UNSERE TRÜBSAL”**

PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA A PERFORMANCE DO MOTETE “UNSERE TRÜBSAL”.

Os parâmetros interpretativos deste motete foram estabelecidos com base nas mesmas determinantes utilizadas no motete “DAS IST MEINE FREUDE”.

EDIÇÕES UTILIZADAS

Foram tomadas como base para análise e performance duas edições:
BACH, J.L. Unsere Trübsal, Zürich: Mösel Verlag Wolfenbüttel, 1964

BACH, J.L. Unsere Trübsal, Choral Public Domain Library, 2001,
disponível em: <http://www.cpd1.org>.

Ao compararmos as duas edições podemos observar algumas diferenças. Na edição da “Mösel” não há indicação metronômica, enquanto a “Choral Public Domain Library” faz uma indicação apenas para a parte *B* (comp. 33-82a). Nesta edição, há também uma ligadura para a realização do melisma na articulação de uma mesma sílaba. Notas diferentes são identificadas na linha do Tenor I (comp. 07), de Soprano II (comp. 31) e contralto (comp. 95-96). A seguir estes trechos serão transcritos, observando a ordem citada das edições:

Alto e Ten. I (comp.06-07)

Alto

ist un - se - re Trüb - sal

Tenor I

un - se - re Trüb - sal

Fig. 345 - Diferença de edição 1

Alto

ist un - se - re Trüb - sal

Tenor I

un - se - re Trüb - sal

Fig. 346 - Diferença de edição 1.1

Sop. II (comp.31)

Soprano I
die zeit - lich und leicht ist

Soprano II
die zeit - lich und leicht ist

Fig. 347 - Diferença de edição 2

Soprano I
die zeit - lich und leicht ist

Soprano II
die zeit - lich und leicht ist

Fig. 348 - Diferença de edição 2.1

Alto (comp.95-96)

Soprano II
sicht - - - ba - re

Alto
ba - re auf das Un - sicht - ba - re

Fig. 349 - Diferença de edição 3

Soprano II
sicht - - - ba - re

Alto
ba - re

Fig. 350 - Diferença de edição 3.1

As diferenças observadas nas linhas do tenor e soprano não representam mudanças significativas, pois não envolvem mudança de harmonia, mas o mesmo não pode ser dito em relação à linha de alto, que na edição da “Choral Public Domain Library” dobra a linha do Soprano II. Neste caso, como se trata de um contraponto imitativo, a versão da “Möseler” parece ser mais lógica e convincente⁷⁶.

⁷⁶ Em relação a esta definição, torna-se necessário uma consulta ao manuscrito, o que não foi possível no âmbito deste trabalho.

1- CONSTITUIÇÃO DO CORO

Ao analisar a escrita musical deste motete, pode-se concluir que a realização adequada dos melismas da segunda e terceira parte da obra exige leveza e agilidade, requerendo um coro com um número reduzido de integrantes, numa média de três a cinco componentes para cada voz. Desta forma, o número total de coralistas deve variar de dezoito a trinta, no máximo. Em complementação a esta característica técnica, há a informação histórica de que os coros barrocos não eram constituídos por muitos componentes.

2- O CONCEITO BARROCO DE “*A CAPPELLA*”

Como demonstrado anteriormente, o conceito barroco de “*a cappella*” era bem amplo, abrangendo o acompanhamento com órgão e o dobramento instrumental. A informação musicológica relata que os motetes barrocos eram comumente realizados em funerais, o que está em sintonia com a mensagem e o caráter desta obra. Desta forma, pode-se concluir que este motete deve ser realizado sem acompanhamento instrumental, ou com o acompanhamento restrito ao órgão.

3- ANDAMENTO

Tendo em vista os parâmetros propostos por Harnoncourt⁷⁷, confirmados pelas citações de teóricos da época mencionadas nas considerações do motete anterior, pode-se considerar quatro fatores para a escolha do andamento adequado:

- 1) o caráter musical
- 2) o sinal de compasso,
- 3) os menores valores de notas presentes (ou seja, a subdivisão)
- 4) o número de acentos por compasso.

Este motete apresenta um caráter contrastante. A parte *A* apresenta um caráter lamentoso e triste, causado por uma situação de dificuldade, de

⁷⁷ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1988, p. 71.

tribulação. A parte *B* é alegre e cheia de esperança, pois mostra as recompensas espirituais após o breve período de tribulação terrena.

A fórmula de compasso utilizada em cada uma das partes é a seguinte:

C – para as partes *A* (comp. 01-32) e *C* (comp. 82b-98).

$3/2$ – para a parte *B* (comp. 33- 82a).

As considerações sobre a fórmula de compasso em *C* foram amplamente expostas no item “Andamento”, referente ao motete “DAS IST MEINE FREUDE”. Com base nestas informações, pode-se afirmar, que este sinal de compasso é adequado para expressar o afeto de angústia, incerteza e tristeza, provenientes da tribulação da parte *A*, assim como se adapta à expressão das coisas visíveis, nos compassos iniciais da parte *C*. O contraste estabelecido na parte *C* entre o visível e o invisível não é representado musicalmente com a mudança do sinal métrico, mas com a inclusão de uma subdivisão em valores menores. Desta forma, quando o texto se refere às coisas visíveis, surge uma figuração rítmica predominantemente em semínimas e colcheias (mesma estrutura observada na parte *A*). Quando o texto se refere às coisas invisíveis, a subdivisão em semicolcheias e colcheias é predominante.

Ao observar a acentuação por compasso, pode-se verificar que na parte *A*, a sílaba tônica da palavra-chave do texto: “TRÜBSAL” (tribulação) surge no terceiro ou primeiro tempo. Exatamente na articulação desta sílaba temos um apoio harmônico, com a ocorrência do acorde de sétima de Dominante invertido. O fraseado musical também está direcionado para a sílaba tônica desta palavra, o que nos leva a deduzir que esta palavra deve ser sempre apoiada.

Em relação à fórmula de compasso em $3/2$, utilizada na parte *B*, Mattheson⁷⁸ nos dá a seguinte informação:

“O compasso ternário simboliza a trindade, e conseqüentemente a perfeição - é freqüentemente usado, especialmente em conjunção com movimentos rápidos de dança”.

Christopher Simpson, em seu influente tratado de 1667⁷⁹, faz as seguintes considerações:

⁷⁸ MATTHESON, J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1722-25, 17,§70 apud BARTEL, Op.cit., 1997, p.50

⁷⁹ SIMPSON, C. A Compendium of Practical Musik. London, 1667, p.32-33 apud NEUMANN, F. Op. cit, 1993, p. 47.

“Em todas as “triplas” (métrica em 3), as notas são cantadas ou tocadas mais rápidas do que em outros tempos; na métrica ternária cada uma das três mínimas corresponde aproximadamente ao valor de uma semínima na métrica em C”.

Ao se estabelecer um paralelo entre estas observações e a mensagem do texto, pode-se verificar que a fórmula de compasso em 3/2 é bem adequada para expressar a glória eterna, que, dentro da concepção luterana, representa a maior recompensa que o homem pode alcançar.

A associação a um movimento de dança se adapta perfeitamente à construção musical e ao texto da parte B.

Assim, pode-se estabelecer um andamento lento para as partes A e C (com gradações diferentes para cada parte) e um andamento rápido para a parte B. A marcação para o andamento lento deve ser em quatro e para o andamento rápido em um. Torna-se necessário considerar que, na escolha do andamento lento, deve-se optar por uma pulsação não muito lenta, pois trata-se de uma tribulação leve. Assim a pulsação sugerida para a parte A pode variar em (♩ = 56 a 63) e para a parte C, (♩ = 72 e 76). Pequenas oscilações de andamento possibilitam uma expressão textual mais adequada, como por exemplo uma leve alteração quando o texto diz *“zeitlich und leicht ist”* (é passageira e leve) em relação a *“unsere Trübsal”* (nossa tribulação). Como já foi dito anteriormente, o contraste entre o visível e invisível é expresso musicalmente com a apresentação da subdivisão em valores curtos quando o texto fala do invisível.

Para a parte B, a regência em “um” irá proporcionar ao trecho a leveza e agilidade necessárias, principalmente na realização dos melismas. Por esta razão, a pulsação deve ser estabelecida por compasso (♩ = 52 a 56).

4- A ARTICULAÇÃO

A ausência de sinais de articulação e de dinâmica também é observada neste motete. A única notação encontrada é de uma ligadura quando há duas ou mais notas para a mesma sílaba.

Conforme já citado anteriormente, a articulação da música barroca é uma decorrência da articulação da linguagem. Desta forma, pode-se concluir que a articulação em *“legato”* é a mais adequada para a parte A, pois o texto é lamentoso e triste.

Por sua vez, o caráter alegre da parte *B* deve ser evidenciado por uma articulação “*non legato*”, com a realização dos apoios realizada no primeiro tempo de cada compasso, o que, em geral, coincide com a sílaba tônica de palavras importantes do texto como “*SCHAFFET*”, “*EWIGE*” e “*HERRLICHKEIT*”.

Assim como observado no motete anterior, na articulação dos melismas das partes *B* e *C*, deve ser empregado o recurso técnico da “*volatura*”, dosado de forma a garantir a fluência e leveza necessárias à performance.

A articulação da parte *C* deve ser semelhante a da parte *A* no compassos iniciais (82b- 89) e semelhante a da parte *B* nos demais compassos (comp.91-98). Uma atenção especial deve ser dispensada ao compasso 89-90, para a articulação da palavra “*sondern*” (mas, porém) em textura homofônica observada nas seis vozes. A ênfase nesta palavra é fundamental para tornar claro o contraste entre as duas idéias apresentadas e evidenciar a supremacia do invisível em relação ao visível.

Tomando como referência o princípio de hierarquia e sub-hierarquias citado por Harnoncourt⁸⁰, pode-se chegar a algumas conclusões:

A estreita relação entre palavras e tempos fortes e fracos pode ser observada na elaboração das frases musicais do motete. Na locução “*unsere Trübsal*” (nossa tribulação) por exemplo, temos um pronome possessivo (*unsere*) e um substantivo (*Trübsal*). O afeto da parte *A* é expresso pelo substantivo, que é articulado no terceiro ou primeiro tempo. Quando a articulação ocorre no primeiro tempo, o princípio de hierarquia dos tempos é mantido, mas, quando a articulação da palavra *Trübsal* ocorre no terceiro tempo temos duas sub-hierarquias: a harmonia e a ênfase. Neste caso, a condução Subdominante - Dominante (terceiro e quarto tempos) deve ser mais apoiada do que sua resolução na Tônica (primeiro tempo). A ênfase retórica nesta palavra faz com que o terceiro tempo seja mais apoiado do que o primeiro. Assim, o fraseado adequado à realização da locução “*unsere Trübsal*” (motivo *a* e *a1*) deve conduzir à sílaba tônica da palavra “*Trübsal*”, independente desta sílaba estar colocada no primeiro ou terceiro tempo.

Na apresentação do motivo *b*, a hierarquia entre palavras e tempos fortes é mantida. Assim, o artigo “*die*”(a) e a conjunção “*und*” (e) são articulados sempre nos tempos fracos e os adjetivos nos tempos fortes.

⁸⁰ HARNONCOURT, N. Op.cit, 1998, p. 49-63

Segundo Harnoncourt⁸¹, uma das regras para a performance correta da música antiga diz o seguinte: “*toda dissonância deve ser acentuada, sua resolução deve ser a ela ligada, e o som terminar se perdendo*”.

Este procedimento deve ser empregado nas ocorrências do intervalo de segunda nas partes A e C, resolvendo na terça, assim como nos intervalos de quarta justa que resolvem na terça (parte C - comp.85, 88).

Outro fator que deve ser levado em consideração é a ênfase dada às entradas de cada “grupo” de vozes (1º grupo: sop. I e II, alto e bxo; 2º grupo: alto, ten.. I e II e bxo) na exposição antifonal da frase musical e sua imitação, como por exemplo na apresentação inicial (comp. 01- 06: 1º grupo; comp. 06 - 12: 2º grupo).

5- DINÂMICA

Como já foi observado anteriormente, também neste item, a interpretação deve ser orientada pelos princípios retóricos. Desta forma, as oscilações de dinâmica devem espelhar as nuances da voz falada, quando são enfatizadas algumas palavras e realizadas nuances na entonação, de forma a conferir maior expressividade ao texto.

O fraseado do motivo *a*, por exemplo, deve ser realizado de forma a valorizar a palavra-chave do texto: “*Trübsal*” (tribulação). Vide ilustração abaixo:

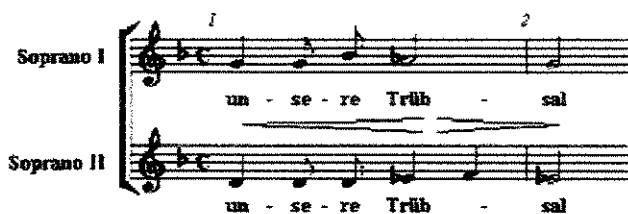


Fig.351 – fraseado motivo a

A repetição do mesmo contorno melódico pode ser enriquecida com o contraste entre forte e piano. Vide exemplo a seguir:

⁸¹IDEM, p.42

Sop. I e II (comp.60-63)

The musical score for Soprano I and Soprano II, measures 60-64, is shown. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The lyrics are 'ei - ne' and 'wi-ge'. The dynamics are marked as *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte).

Fig.352 – contraste *f* e *p*

Em um plano geral, a dinâmica da parte *A* deve evidenciar o caráter lamentoso e intimista deste trecho, enquanto a da parte *B* deve demonstrar a exteriorização da alegria diante da esperança da recompensa espiritual. A parte *C* traz um conselho: não se concentrar nas coisas visíveis, **mas, nas invisíveis**. Ao observar atentamente a construção musical desta obra, pode-se verificar que há uma dinâmica “subentendida” na utilização das tessituras vocais. Quando o texto fala da “tribulação” e das “coisas visíveis”, a tessitura das vozes tende para a região grave. Ao apresentar o texto que diz “é passageira e leve” ou quando fala das “coisas espirituais e invisíveis”, a tessitura das vozes é mais aguda. Na parte *B*, a apresentação da palavra “*Ewige*” (eterno) é apresentada pelas vozes agudas (sop. I e II), em uma tessitura ainda não utilizada, sendo repetida no decorrer da parte *B* e na parte *C*, na apresentação da palavra “*Unsichtbare*” (invisível).

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Pode-se estabelecer um paralelo entre os dois motetes, com base nas conclusões obtidas pela análise. Embora o critério de seleção destas peças tenha sido o trabalho com obras editadas, há uma relação coincidente entre as tonalidades utilizadas. O compositor emprega Si bemol Maior para o motete “DAS IST MEINE FREUDE” e a tônica relativa, sol menor, para o motete “UNSERE TRÜBSAL”. A relação tonal se torna mais estreita, quando sol menor é utilizado como região secundária na primeira composição (principalmente na parte *A*) e SibM na segunda peça (principalmente na parte *B*).

As pausas gerais, dispostas entre a repetição de palavras (*das*) ou locuções (*unsere Trübsal*) são, em ambas as obras, um recurso retórico de ênfase, utilizado de forma a “criar” uma expectativa provocada pela associação entre pausa e repetição. Vale ressaltar que a utilização da mesma figuração rítmica intensifica este recurso. Em “UNSERE TRÜBSAL”, além da função acima descrita, as pausas aumentam o caráter dramático do texto, ilustrando musicalmente a incerteza de uma situação de tribulação.

A apresentação do material melódico em melismas é outra característica comum nestas obras. O melisma é utilizado como “*word painting*” ou figura de “*Hypotiposis*” (conforme classificação adotada) ilustrando as qualidades (alegria) e recompensas (glória eterna) do mundo espiritual, celestial.

A textura, caracterizada pela alternância de blocos sonoros (estilo antifonal) na apresentação dos motivos, é outro elemento comum aos motetes analisados, pois embora “UNSERE TRÜBSAL” não se destine a dois coros, como é o caso de “DAS IST MEINE FREUDE”, o compositor utiliza as seis vozes, em dois agrupamentos distintos: Soprano I e II, Alto e Baixo; Alto, Tenor I e II e Baixo. Esta disposição é utilizada, sempre que o compositor se refere ao mundo material, o que ocorre na primeira e no início da terceira parte da obra. A apresentação do outro motete, ocorre sempre com a alternância dos coros, interrompida em breves momentos nas partes *A* e *B* e no decorrer da parte final. Assim, a alternância das vozes ocorre nas duas peças para representar dois grupos de indivíduos que expressam separadamente um determinado sentimento (de alegria, em “DAS IST MEINE FREUDE” e tribulação, em “UNSERE TRÜBSAL”). Quando esta alternância cessa e as vozes soam juntas, a expressão do afeto é intensificada, colocando-o num plano geral.

A utilização da textura melismática é diferente para cada composição. Em “UNSERE TRÜBSAL” os melismas são apresentados no início da parte *B*, em associação com outros elementos musicais, como a mudança de compasso (e conseqüentemente de andamento) e de tessitura das vozes (principalmente de soprano I e II), de forma a proporcionar um contraste com o trecho anterior (referente à tribulação). Quando esta estrutura é apresentada na parte *C*, associada à palavra “*unsichtbare*” (invisível = espiritual), a idéia é apresentar o contraste em relação à “*sichtbare*” (visível = material). Neste trecho, a mudança de textura é apresentada por sopranos I e II numa tessitura mais aguda e com uma subdivisão em valores mais curtos (semicolcheias) em relação aos utilizados anteriormente. Em “DAS IST MEINE FREUDE” não há contraste e, por esta razão, a mudança de textura não implica em alteração na tessitura ou mudança de compasso. Nesta obra, os melismas, dispostos em contraponto imitativo, tem a finalidade de ornamentar os elementos musicais e textuais anteriormente apresentados.

Outro procedimento comum aos dois motetes se refere à apresentação de um contraponto imitativo no final da obra, (comp. 93-96 – “Unsere Trübsal”) e (comp. 100-107 – “Das ist meine Freude”) que, após uma pausa geral, é seguido por um desenho homofônico das vozes, reafirmando a mensagem do texto.

A análise formal aponta para a divisão ternária nas duas peças. Enquanto em “UNSERE TRÜBSAL” as partes *A* e *B* são contrastantes, em “DAS IST MEINE FREUDE” não há contraste entre elas. No entanto nas duas obras, a parte *C* apresenta um caráter conclusivo, resumindo a idéia textual e os elementos musicais apresentados nas partes anteriores. Assim, enquanto o contraste de idéias textuais é transmitido em “UNSERE TRÜBSAL” através de diversos elementos musicais, a apresentação de um único afeto (alegria) em “DAS IST MEINE FREUDE” é transmitida musicalmente pela utilização de um motivo e suas variações no decorrer das três partes que compõem a obra. Neste motete, a ausência de contrastes é transmitida harmonicamente, com a predominância de acordes em tríades, intervalos consonantes e cadências conclusivas, características encontradas na parte *B* de “UNSERE TRÜBSAL”, utilizadas de forma a estabelecer o contraste com a parte *A*, que apresenta uma instabilidade harmônica já no primeiro compasso com a ocorrência de uma cadência conclusiva em Mi b M (autêntica imperfeita) logo após a apresentação do primeiro acorde na tonalidade principal, sol m. Outros elementos, como a estrutura harmônica

com acorde de sétima invertidos, a ocorrência de intervalos dissonantes e de cadências suspensivas conferem a parte A, um caráter dramático e lamentoso, que vai se opor à idéia de vida e glória eterna apresentada na parte seguinte.

Pode-se concluir que a profunda relação entre texto e música, demonstrada pela análise dos dois motetes, objetos deste estudo, é justamente o fator que estabelece a principal diferença entre eles: elementos musicais contrastantes em “UNSERE TRÜBSAL” e ausência de contraste em “DAS IST MEINE FREUDE”, determinando assim, parâmetros técnico-musicais para a performance adequada do regente.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989, p.350.

BARTEL, Dietrich. Musica Poética. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

BECK, Natalie. Tradition and Individual Style in the Motets of J. S. Bach, disponível em <http://web.calstatela.edu/centers/Wagner/bach.htm>

BÍBLIA SAGRADA. Antigo e Novo Testamento. Edição revista e atualizada. Tradução de João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica do Brasil: Brasília, 1969.

BUELOW, George. "Rhetoric and Music," in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 2001, v.21, p. 260-275.

CHAFE, Eric. The Tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach. Oxford: University of California Press, 1991

COSME, Luiz. Dicionário Musical. Rio de Janeiro: MEC, 1957, p.137

DE VOTO, Mark. Workbook for Piston Harmony, New York: Norton & Company, 1979.

DIE BIBEL ODER DIE GANZE – Heilige Schrift des Alten und Neuen Testament nach der Deutschen Übersetzung: Berlin, Druck von Poeschel & Trepte, 1919.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.1160.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HORA, Edmundo. "Retórica e Música" (tradução não publicada do verbete de Buelow: "Rhetoric and Music," in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 15, p.793-803

JAFFÉ, Ângela Maria. The Cantatas of Johann Ludwig Bach. Boston University, Music Department (degree of Philosophy Doctor), 1957.

MATTHESON, J. Das neueröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713 - Caput Secundum: Das Tonalidades, suas Características e Seus Efeitos na Expressão dos Afetos (tradução de Helena Jank, não editada)

MAX, Hermann – Prefácio das cantatas *Mache dich auf, werde licht* e *Ja, mir hast du Arbeit gemacht* de Johann Ludwig Bach, Tradução de Linda Page (alemão-inglês) Stuttgart: Hänssler Verlag, 1984.

NEUMANN, Frederick. Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York: Schirmer Books, 1993.

NOBLE, W. “Toda Música Deve Dançar”, in Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros, Brasília: Gráfica da Fundação Educacional do Distrito federal, 1999, p.78

SADIE, Stanley (Ed). “Cadence” in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 2001, v.04, p.779-782.

_____. “Motet” in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, v.17, p.190-223.

_____. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Tradução: Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1048 p.

SALZER, Felix. Structural Hearing – Tonal Coherence in Music. New York: Dover Publication, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. Tradução: Eduardo Scincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SINZIG, Frei Pedro. Dicionário Musical. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos Editora, 1976, p.382.

SMITH, Timothy. Johann Ludwig Bach, disponível em:
<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/jbach.html>

TERRY, C. S. Johann Sebastian Bach, London: OUP, 1972.

WOLFF, Chritoph, EMERY, Walter, JONES, Richard The New Grove Bach Family, Hong Kong: Stanley Sadie, 1980.

YOUNG, Percy . The Bachs. USA: Library of Congress Catalog Card, 1970.

PARTITURAS:

BACH, J. L.. Unsere Trübsal. Zürich: Mösele Verlag Wolfenbüttel, 1964.

BACH, J.L.. Das ist meine Freude, Zürich: Mösele Verlag Wolfenbüttel, 1964.

BACH, J. L.. Unsere Trübsal. Choral Public Domain Library, 2001, disponível em <http://www.cpdll.org>.

BACH, J.L.. Das ist meine Freude. Choral Public Domain Library, 2000, disponível em <http://www.cpdll.org>.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BUKOFZER, Manfred. Music in the Baroque Era, New York: Norton & Company, 1947

DAMSCHRODER, David. Music Theory from Zarlino to Schenker: a bibliography and guide. Nova York: Pendragon Press, 1990.

DOLMETSCH, Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, London: University of Washington Press, 1980.

GODWIN, Joscelyn. Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. London: Thames and Hudson Ltd, 1979.

GROUT, Donald, PALISCA, Claude – História da Música Ocidental, Lisboa: Gradiva, 1994

HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo Musical. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HORTA, Luiz Paulo (Ed.). Dicionário Zahar de Música. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JANK, Helena. “As Diversas Correntes Estilísticas do Barroco” in Cadernos da Pós-Graduação, Campinas, Unicamp. Ano 1- vol. 1 – nº1, 1997.

KJELSON, Lee, MCGRAY, James. The Conductor's Manual of Choral Music Literature. Melville, N. Y.: Belwin-Mills Publishing Corp., 1973.

MARTINES, José Luiz. Doutrina dos Afetos na Música Barroca: A emoção pensada, PUCC - São Paulo, 1990 (artigo não publicado).

MELLERS, Wilfrid. Bach and the dance of God, London: Faber & Faber, 1980.

PASCOAL, Maria Lúcia. “Técnicas de Análise” in Anais do IX Encontro Nacional da Anppom. Rio de Janeiro: UniRio, 1996

PERSONE, Pedro. A interpretação das obras “non mesurés” para cravo, explicadas segundo as leis da Retórica, Dissertação- Mestrado. Campinas. Unicamp, 1996.

ROSA, Carlos Ricardo. Música Colonial em Minas Gerais: Estudo das Características da Estrutura Musical em Nove Peças Sacras, Dissertação – Mestrado. Campinas. Unicamp, 1998.

TORNUNG, Hans, SCHNEIDER, M. Gothard – Prefácio da cantata “Die mit Tränen säen” – J. L. Bach, Stuttgart: Hänssler Verlag, 1976.

ANEXO 1

GLOSSÁRIO DE

FIGURAS MUSICAIS

GLOSSÁRIO DE FIGURAS MUSICAIS

1- FIGURAS DE REPETIÇÃO MELÓDICA

- a) ANAPHORA (*KIRCHER*) = REPETITIO (*NUCIUS*) - repetição de uma frase melódica com notas diferentes em partes diferentes.
- b) CLIMAX (*NUCIUS*) = AUXESIS (*BURMEISTER*) - repetição de uma melodia na mesma parte, uma segunda acima, que é um caso especial de SYNONYMIA (verificar definição abaixo).
- c) EPANADIPLOSIS - restabelecimento de uma passagem de abertura no final (Bartel)¹.
- d) EPANALEPSIS - a repetição freqüente de uma expressão (Bartel)².
- e) EPIZEUXIS - a repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase (definição citada por Bartel)³.
- f) GRADATIO (*BURMEISTER*) - um CLIMAX contínuo em sequência.
- g) PALILLOGIA (*BURMEISTER*) - repetição de uma idéia melódica com as mesmas notas e na mesma parte.
- h) PARANOMASIA (*SCHEIBE*) - repetição de uma idéia musical com as mesmas notas, porém com acréscimos ou mudanças para dar ênfase.
- i) POLYPTOTON (*VOGT*) - repetição de uma idéia melódica em um registro diferente ou em uma parte diferente.
- j) SYNONYMIA (*WALTHER*) - repetição de uma idéia melódica com notas diferentes na mesma parte.

2- FIGURAS BASEADAS EM IMITAÇÃO FUGAL

- a) APOCOPE (*BURMEISTER*) - imitação fugal na qual a repetição do sujeito é incompleta em uma parte.

3- FIGURAS FORMADAS POR ESTRUTURAS DISSONANTES

- a) CADENTIAE DURIUSCULAE (*BERNHARD*) - dissonâncias incomuns que ocorrem antes das notas finais de uma cadência.
- b) PROLONGATIO (*BERNHARD*) - a ampliação do valor normal de uma dissonância, seja um retardo ou nota de passagem.
- c) SYNCOPÉ (*BURMEISTER*) - um retardo normal.

¹ BARTEL, D. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997 p. 257.

² IDEM, p. 256.

³ IDEM, p. 263.

4- FIGURAS DE INTERVALOS

- a) EXCLAMATIO (*WALTHER*) – um salto melódico de sexta menor na ascendente. Na prática, porém, qualquer salto na ascendente ou descendente de intervalos maiores que terças, sejam consonantes ou dissonantes, dependendo do tipo de exclamação.
- b) PASSUS DURIUSCULUS (*WALTHER*) - ocorre quando:
 - uma parte movimenta-se uma segunda menor acima ou abaixo.
 - quando uma parte movimenta-se em um intervalo muito amplo ou muito estreito para a escala.
- c) SALTUS DURIUSCULUS (*WALTHER*) – um salto melódico dissonante, ascendente ou descendente.

5- FIGURAS DE HYPOTYPOSIS

- a) ANABASIS (*KIRCHER*) - ocorre quando uma parte vocal ou passagem musical reflete a conotação textual de elevar-se.
- b) CIRCULATIO (*KIRCHER*) - descrição musical de um movimento circular ou de cruzamento.
- c) HYPOTYPOSIS (*BURMEISTER*) - um grupo numeroso de figuras retórico-musicais, muitas sem nomes específicos. Todas servem para ilustrar palavras ou idéias poéticas e geralmente enfatizam a qualidade pictórica das palavras. O termo retórico é mais preciso que as expressões mais comuns “madrigalismo” ou “ilustração da palavra”.
- d) METABASIS (*SPIESS*) = TRANSGRESSUS (*BERNHARD*) – cruzamento de uma parte por uma outra.
- e) VARIATIO (*BERNHARD*) = PASSAGIO (*WALTHER*) – uma passagem de ornamentação vocal, salientando o texto. Pode incluir formas de ornamentação melódica como *accento*, *cercar della nota*, *tremolo*, *trillo*, *bombo*, *grosso*, *circolo mezzo* e *tirata mezza*.

6- FIGURAS SONORAS

- a) ANTITHETON (*KIRCHER*) - contraste musical para expressar coisas contrárias e opostas que ocorrem sucessiva ou simultaneamente. Pode ser caracterizada pelo contraste de registros de uma parte vocal, contrastando idéias temáticas na natureza contrapontística, contrastando características musicais, etc.
- b) NOEMA (*BURMEISTER*) – uma parte totalmente homofônica, (geralmente consonante) dentro de uma polifonia, para enfatizar o texto.

Buelow⁴ cita quatro tipos especiais de NOEMA:

- I) ANAPLOCE 1 – repetição pelo coro B de uma NOEMA feita pelo coro A, enquanto o coro A permanece em silêncio. Esta figura é mencionada por Bartel⁵ como:
ANAPLOCE 2 - repetição de uma NOEMA, particularmente entre coros de uma composição policoral
- II) ANALEPSIS 1 – duas NOEMA imediatamente próximas.
ANALEPSIS 2 – repetição de uma NOEMA na mesma altura (Bartel)⁶.
- III) MIMESIS 1 ou DUAS NOEMAS SUCESSIVAS – a segunda numa altura diferente da primeira. Esta figura é citada por Bartel⁷, como:
MIMESIS 2 – repetição de uma noema em diferentes alturas.
- IV) ANADIPOLOSIS – uma MIMESIS dupla.

7- FIGURAS FORMADAS POR SILÊNCIO (PAUSA)

- a) ABRUPTIO (*BERNHARD*) = APOSIOPESIS (*BURMEISTER*) = HOMOIOTELEUTON (*NUCIUS*) = TMESIS (*JANOVKA*) - uma pausa ou silêncio geral dentro de uma estrutura musical onde o silêncio não é esperado. ABRUPTIO - sugere uma pausa inesperada (Bartel)⁸.
APOSIOPESIS – uma pausa em uma ou todas as vozes da composição; uma pausa geral. Refere-se ao uso intencional e expressivo do silêncio na composição (Bartel)⁹.

8- FIGURAS DE REPRESENTAÇÃO (BARTEL)¹⁰

- a) EMPHASIS - uma passagem musical que intensifica ou enfatiza o significado do texto de várias formas (Bartel)¹¹.

⁴ BUELOW, G. "Rhetoric and Music", in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan, 2001, v. 21, p. 268.

⁵ BARTEL, D. Op. Cit, 1997, p. 190

⁶ IDEM, p.183

⁷ IDEM, p. 324

⁸ IDEM, p. 203.

⁹ IDEM, P. 202-203.

¹⁰ IDEM, p. 445.

¹¹ IDEM, p. 251.

ANEXO 2

GRÁFICOS 1 a 10

ESTRUTURA HARMÔNICA

DAS IST MEINE FREUDE

J.L.BACH

01 02 03 04 05 06 07 08 09

Coro I

Coro II

SibM I _____ V _____

v vi ii⁶ V I

Das ist meine Freude

Gráfico 01 – Parte A

Compassos 01-09

Compasso 08 Cadência Suspensiva à Dominante

Compasso 09 Cadência Autêntica Perfeita – *FáM*

09 11 12 13 14 15

Coro I

Coro II

SibM V I

Das ist meine Freude

Gráfico 02 – Parte A
Compassos 09-15 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Coro I

Coro II

SibM I vi I vi

The image displays a musical score for two vocal parts, Coro I and Coro II, spanning measures 16 to 30. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes treble and bass clefs for each part. Below the Coro II staff, solmization syllables are provided for measures 16-20, 21-25, and 26-30. The syllables are: measures 16-20: I v6 i v vi ii6 v i; measures 21-25: I v6 i v vi ii6 v i; measures 26-30: iii i v i.

Das ist meine Freude

Gráfico 03 – Parte A
Compassos 16-30 Cadência Autêntica Perfeita – *solm*

30 31 32 33 34 35 36 37 38

Coro I

Coro II

SibM vi I V I V I

The musical score is for measures 30 through 38. It features two vocal parts: Coro I and Coro II. Each part has a treble and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in Coro I starts on measure 30 and continues through measure 38. The bass line in Coro I has phrasing slurs over measures 31-33 and 34-35. Coro II also has a melody and a bass line with phrasing slurs over measures 31-33 and 34-35. Below the staves, a Roman numeral bass line is provided: *SibM* vi I V I V I.

Das ist meine Freude

Gráfico 04 – Parte A
Compassos 30-38 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

38 39 40 41 42 43 45 46 47 48

Coro I

Coro II

SibM I V I V I V I

Das ist meine Freude

Gráfico 05 – Parte A

Compassos 38-41 Cadência Autêntica Perfeita – *FáM*

Compassos 41-48 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

48 49 50 51 52 53 54 55

Coro I

Coro II

SibM I vi V

The musical score is arranged in three systems. The first system contains measures 48-50, the second system contains measures 51-53, and the third system contains measures 54-55. Each system has four staves: two for the vocal parts (Coro I and Coro II) and two for the basso continuo (SibM). The vocal parts are written in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The basso continuo part is written in a single line with a key signature of one flat. The SibM part includes solfège syllables and Roman numerals for each measure: I, vi, V, and a sequence of chords (i6, vii6, i, v6, i) for measures 48-50, and (i6, vii6, i, v6, i) for measures 51-53.

Das ist meine Freude

Gráfico 06 – Parte A

Compassos 48-51 Cadência Autêntica Imperfeita – *solm*

Compassos 51-55 Cadência Autêntica Imperfeita – *FáM*

99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109

Coro I e II

SibM IV I⁶ V⁷ I V I _____ V_ I⁶ IV_ ii_ V_ I_ vi_ IV_ I _____ V I

Das ist meine Freude

Gráfico 10 – Parte C

Compassos 99-108 Cadência Plagal – *SibM*

Compassos 108-109 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

83 84 85 86 87 88 89 90 92 93 94 95 96 97 98

Coro I

Coro II

SibM I V I V I V I

Das ist meine Freude

Gráfico 09 – Parte B

Compassos 83-88 Cadência Autêntica Perfeita – *FáM*

Compassos 88-98 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83

Coro I

Coro II

SibM I _____ V _____ ii vii⁶/_{vi} vi ii v I IV v_{vi}/vi_{vi} ii V I _____

The image shows a musical score for a choir and a soloist. The top part is for Coro I, with a treble and bass staff. The middle part is for Coro II, also with a treble and bass staff. The bottom part is for SibM, with a single staff. The score covers measures 69 to 83. Below the SibM staff, Roman numerals are provided for each measure: I, V, ii, vii⁶/_{vi}, vi, ii, v, I, IV, v_{vi}/vi_{vi}, ii, V, I. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Das ist meine Freude

Gráfico 08 – Parte B

Compassos 69-79 Cadência Autêntica Perfeita – *solm*

Compassos 79-83 Cadência Autêntica Perfeita - *SibM*

ANEXO 3

GRÁFICOS 1 a 06

ESTRUTURA HARMÔNICA

UNSERE TRÜBSAL

J.L.BACH

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

$\text{IV}^6 \text{V}^6 \text{I} \text{I} \text{IV}^6 \text{V}^6 \text{I}$
VI
solm $\text{i} \text{b}\text{II}^6 \text{VI}$

$\text{IV}^6 \text{V}^6 \text{I} \text{I} \text{IV}^6 \text{V}^6 \text{I}$
III
solm $\text{v}^6 / \text{iv} \text{i} \text{v} \text{i} \text{III} \text{v} \text{i} \text{v} \text{v} / \text{v} \text{v} / \text{iv} \text{vii} \text{v}^6 \text{i} \text{v} \text{i} \text{III} \text{iv} \text{i} \text{v} \text{i}$

V I V I I V II
III
solm $\text{i} \text{III} \text{iv} \text{i} \text{v} \text{i}$

Unsere Trübsal

Gráfico 01 – Parte A
Compassos 01-21 Cadência Autêntica Imperfeita – *solm*

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

solm i iv vii⁷ V I V i v i⁶ v i v i v i v i

Unsere Trübsal

Gráfico 02 – Parte A
 Compassos 21-32 Cadência Autêntica Imperfeita – *solm* (com 3^a Picardia)

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55

V I V⁷ I V⁷ I V I V⁷ I V⁷ I IV I

III

solm i iv $\frac{V}{III}$ III

Unsere Trübsal

Gráfico 03 – Parte B
 Compassos 33-55 Cadência Plagal – *SibM*

56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 78 79 80 81 82

I^6 IV v^6/IV V vii^6/V V^7 I V I^6 IV V vii^6/V V^7 I V ii vi
 IV V V

solm III _____ iv i v i v i _____ iv v i v i

Unsere Trübsal

Gráfico 04 – Parte B

Compassos 56-82a Cadência Autêntica Perfeita – *solm* (*Terça de Picardia*)

82 83 84 85 86 87 88 89 90 91

ii V I V I ii⁶ III ii V I V I V I III

solm i V/ III iv⁶ V i iv III iv⁶ v v/ iv⁶ v/ iv III

Unsere Trübsal

Gráfico 05 – Parte C
Compassos 82b-91 Cadência Autêntica Perfeita – *SibM*

91 93 94 95 96 97 98

I V I⁶ I V I vi ii⁶

solm III i iv v i v ⁷ i y/ iv iv⁶ v ⁷ i

Unsere Trübsal

Gráfico 06 – Parte C

Compassos 91-96 Cadência Autêntica Perfeita – *solm* (*Terça de Picardia*)

ANEXO 4

PARTITURA

DAS IST MEINE FREUDE

J.L.BACH

Das ist meine Freude

Motet for Double Chorus and Continuo

Performing edition by Stuart McIntosh

Johann Ludwig Bach
(1677 - 1731)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, and Bass 1. The second system includes Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The third system is for the Continuo (ad libitum). The lyrics are: "Das, das, das ist mei - ne Freu - de, mei - ne". The score is in C major, 4/4 time, and features a double chorus structure. The Continuo part is marked "ad libitum".

Soprano 1
Das, das, das ist mei - ne Freu - de, mei - ne

Alto 1
Das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor 1
Das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass 1
Das, das, das ist mei - ne Freu - de,

Soprano 2
Das, das, das ist mei - ne Freu -

Alto 2
Das, das, das ist mei - ne Freu -

Tenor 2
Das, das, das ist mei - ne Freu -

Bass 2
Das, das, das ist mei - ne Freu -

Continuo
(ad libitum)

6 6 6 6

2

Soprano 1
Freu - de, mei-ne Freu de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu-de.

Alto 1
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de,

Tenor 1
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne - Freu-de,

Bass 1
mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de,

Soprano 2
de, das, das, das, das, das, das ist mei - ne Freu

Alto 2
de, das, das, das, das, das, das ist mei - ne Freu

Tenor 2
de, das, das, das, das, das, das ist mei - ne Freu

Bass 2
de, das, das, das, das, das, das ist mei - ne Freu

Basso Continuo (ad libitum)

6 6

This musical score is for a vocal ensemble and basso continuo. It consists of three systems of staves. The first system includes Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, and Bass 1. The second system includes Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The third system is for the Basso Continuo (ad libitum). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in German and are repeated across the systems.

System 1:

- Soprano 1: mei-ne Freu-de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das ist
- Alto 1: mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu-de, das, das ist
- Tenor 1: mei-ne Freu-de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu-de, mei-ne Freu-de, das, das ist
- Bass 1: mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, - de, das, das ist

System 2:

- Soprano 2: de. Das, das, das ist
- Alto 2: de, Das, das, das ist
- Tenor 2: de, Das, das, das ist
- Bass 2: de, Das, das, das ist

System 3:

- Basso Continuo (ad libitum): (Instrumental accompaniment)

The musical score is written for a choir and basso continuo. It consists of two systems of vocal parts and a basso continuo part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German.

System 1:

- Soprano 1:** mei - ne Freu - de, Daß ich mich zu Gott hal -
- Alto 1:** mei - ne Freu - de, Daß ich mich zu Gott hal - te,
- Tenor 1:** mei - ne Freu - de, Daß ich mich zu Gott hal - te,
- Bass 1:** mei - ne Freu - de, Daß ich mich zu Gott hal - te,

System 2:

- Soprano 2:** mei - ne Freu - de, das. das ist mei - ne Freu - de, Das, das,
- Alto 2:** mei - ne Freu - de, das. das ist mei - ne Freu - de, Das, das,
- Tenor 2:** mei - ne Freu - de, das. das ist mei - ne Freu - de, Das, das,
- Bass 2:** mei - ne Freu - de, das. das ist mei - ne Freu - de, Das, das.

Basso Continuo (ad libitum):

The basso continuo part is written for a single instrument, likely a lute or theorbo, and is marked "ad libitum". It provides a harmonic foundation for the vocal parts.

Soprano 1
 te, daß ich mich zu Gott hal-te, mei-ne
 Alto 1
 daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,
 Tenor 1
 daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,
 Bass 1
 daß ich mich zu Gott hal - - - te,
 Soprano 2
 das ich mei-ne Freu-de, Das, das, das ist mei-ne Freu -
 Alto 2
 das ist mei-ne Freu-de, Das das, das ist mei-ne Freu -
 Tenor 2
 das ist mei-ne Freu-de, Das, das, das ist mei-ne Freu -
 Bass 2
 das ist mei-ne Freu-de, Das, das, das ist mei-ne Freu -
 Bass Continuo
 (ad libitum)

Soprano 1
Freu - - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu -

Alto 1
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu -

Tenor 1
mei ne Freu - de, mei ne Freu - de, mei ne Freu - Freude, mei ne Freu -

Bass 1
mei ne Freu - de, mei ne Freu - - - -

Soprano 2
de.

Alto 2
de.

Tenor 2
de.

Bass 2
de.

Basso Continuo
(ad libitum)

Soprano 1

de, das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das.

Alto 1

de, das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das.

Tenor 1

de, das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das.

Bass 1

de, das, das, das ist mei-ne Freu-de, das, das.

Soprano 2

Daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,

Alto 2

Daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,

Tenor 2

Daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,

Bass 2

Daß ich mich zu Gott hal-te, daß ich mich zu Gott hal-te,

Basso Continuo (ad libitum)

Soprano 1
das ist mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu -

Alto 1
das ist mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu -

Tenor 1
das ist mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, de, das, das ist mei - ne Freu -

Bass 1
das ist mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu -

Soprano 2
mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu -

Alto 2
mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu -

Tenor 2
mei - ne Freu - de, de, das, das ist mei - ne Freu -

Bass 2
mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu -

Basso Continuo
(ad libitum)

de, daß ich mei-ne zu-ver-sicht set - ze auf den Herrn,

de, daß ich mei-ne zu-ver-sicht set - ze auf den Herrn,

de, daß ich mei-ne zu-ver-sicht set - ze auf den Herrn,

de, daß ich mei-ne zu-ver-sicht set - ze auf den Herrn,

de, das, das ist mei-ne Freu - de, das, das, das ist

de, das, das ist mei-ne Freu - de, das, das, das ist

de, das, das ist mei-ne Freu - de, das, das, das ist

de, das, das ist mei-ne Freu - de, das, das, das ist

Basso Continuo
(ad libitum)

Soprano 1
daß ich mei - ne Zu - ver - sicht set - ze auf den Herrn.

Alto 1
daß ich mei - ne Zu - ver - sicht set - ze auf den Herrn.

Tenor 1
daß ich mei - ne Zu - ver - sicht set - ze auf den Herrn.

Bass 1
daß ich mei - ne Zu - ver - sicht set - ze auf den Herrn.

Soprano 2
mei - ne Freu - de, das, das, das ich mei - ne Freu -

Alto 2
mei - ne Freu - de, das, das, das ich mei - ne Freu -

Tenor 2
mei - ne Freu - de, das, das, das ich mei - ne Freu -

Bass 2
mei - ne Freu - de, das, das, das ich mei - ne Freu -

Basso Continuo
(ad libitum)

Soprano 1
 mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu - de, daß ich mich zu Gott

Alto 1
 mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu - de, daß ich mich zu Gott

Tenor 1
 mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de, daß ich mich zu Gott

Bass 1
 mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de, daß ich mich zu Gott

Soprano 2
 de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu - de,

Alto 2
 de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das ist mei - ne Freu - de,

Tenor 2
 de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Bass 2
 de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de,

Basso Continuo
 (ad libitum)

Soprano 1
hal - - - - -

Alto 1
hal - te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal -

Tenor 1
hal - te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal -

Bass 1
hal - te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal -

Soprano 2
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Alto 2
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Tenor 2
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Bass 2
daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott,

Basso Continuo
(ad libitum)

te, hal - - - - - te

te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, zu Gott hal - te

te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, zu Gott hal - te

te, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, zu Gott hal - te

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal -

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal - te

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal - te

daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott, daß ich mich zu Gott hal - te

Basso Continuo
(ad libitum)

1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2

$\text{♩} = 180$

Soprano 1

undneine Zu-versicht set - ze aufden Her - ren, und mei - ne Zu - ver-sicht, und mei - ne Zu - versicht,

Alto 1

undneine Zu-versicht set - ze aufden Her - ren und mei - ne Zu - ver-sicht, und mei - ne Zu - versicht,

Tenor 1

undneine Zu-versicht set - ze aufden Her - ren, und mei - ne Zu - ver-sicht, und mei - ne Zu - versicht,

Bass 1

undneine Zu-versicht set - ze aufden Her - ren, und mei - ne Zu - ver-sicht, und mei - ne Zu - versicht,

Soprano 2

undneine Zu - versicht, undnei - ne Zu - versicht, undnei - ne Zu-versicht

Alto 2

undneine Zu - versicht, undnei - ne Zu - versicht, undnei - ne Zu-versicht

Tenor 2

undneine Zu - versicht, undnei - ne Zu - versicht, undnei - ne Zu-versicht

Bass 2

undneine Zu - versicht, undnei - ne Zu - versicht, undnei - ne Zu-versicht

Basso Continuo
(ad libitum)

1 2 3 1 ↑ 2 1 2 1 2 3 1

Soprano I
Alto I
Tenor I
Bass I

und mei ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne
und mei ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne
und mei ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne
und mei ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne

Soprano 2
Alto 2
Tenor 2
Bass 2

set - ze auf den Her - ren, und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren.
set - ze auf den Her - ren, und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,
set - ze auf den Her - ren, und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,
set - ze auf den Her - ren, und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren.

Basso Continuo
(ad libitum)

2 1 2 1 2 1 2 3 4 2 1 2

Soprano 1
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,

Alto 1
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,

Tenor 1
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,

Bass 1
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren,

Soprano 2
und mei - ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei

Alto 2
und mei - ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei

Tenor 2
und mei - ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei

Bass 2
und mei - ne Zu - ver sicht, und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei

Basso Continuo
(ad libitum)

3 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

Soprano 1

Das, das, das ist mei ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te,

Alto 1

Das, das, das ist mei ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te,

Tenor 1

Das, das, das ist mei ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te,

Bass 1

Das, das, das ist mei ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te,

Soprano 2

ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te, daß ich mich

Alto 2

ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te, daß ich mich

Tenor 2

ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te, daß ich mich

Bass 2

ne Freu - de, daß ich mich zu Gott hal - te, daß ich mich

Basso Continuo (ad libitum)

3 1 2 1 2 1 2 3 1 1 2

Soprano 1
Alto 1
Tenor 1
Bass 1

und mei ne Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren, und mei - ne Zu - ver sicht,

Soprano 2
Alto 2
Tenor 2
Bass 2

zu Gott hal te, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne Zu - ver sicht und mei - ne

zu Gott hal te, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne Zu - ver sicht und mei - ne

zu Gott hal te, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne Zu - ver sicht und mei - ne

zu Gott hal te, und mei - ne Zu - ver sicht, und mei ne Zu - ver sicht und mei - ne

Basso Continuo
(ad libitum)

1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 1

Soprano 1
und mei - ne Zu - ver sicht set - zeauf den Her - ren, und mei ne Zu - ver sicht,

Alto 1
und mei - ne Zu - ver sicht set - zeauf den Her - ren, und mei ne Zu - ver sicht,

Tenor 1
und mei - ne Zu - ver sicht set - zeauf den Her - ren, und mei ne Zu - ver sicht,

Bass 1
und mei - ne Zu - ver sicht set - zeauf den Her - ren, und mei ne Zu - ver sicht,

Soprano 2
Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei ne Freu - den, und mei - ne

Alto 2
Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei ne Freu - den, und mei - ne

Tenor 2
Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei ne Freu - den, und mei - ne

Bass 2
Zu - ver sicht, Das, das, das ist mei ne Freu - den, und mei - ne

Basso Continuo
(ad libitum)

2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1

Soprano 1
und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist nei - ne Freu - de,

Alto 1
und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist nei - ne Freu - de,

Tenor 1
und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist nei - ne Freu - de,

Bass 1
und mei - ne Zu - ver sicht, Das, das, das ist nei - ne Freu - de,

Soprano 2
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren, das,

Alto 2
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren, das,

Tenor 2
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren, das,

Bass 2
Zu - ver sicht und mei - ne Zu - ver sicht set - ze auf den Her - ren, das.

Basso Continuo
(ad libitum)

2 1 2 3 1 1 2 1 1 2

Soprano 1
Alto 1
Tenor 1
Bass 1

mei-ne Freu - - - de, mei-
mei-ne Freu - - - de, mei-
das, das, das, das, das ist mei-
das, das, das, das, das ist mei-

Soprano 2
Alto 2
Tenor 2
Bass 2

das, das ist mei - ne Freu - de, mei-ne Freu - - - de, mei-
das, das ist mei - ne Freu - de, mei-ne Freu - - - de, mei-
das, das ist mei - ne Freu - de, mei-ne Free - de, das, das, das ist mei-
das, das ist mei - ne Freu - de, mei-ne Freu - de, das, das, das ist mei-

Basso Continuo
(ad libitum)

3 1 1 2 1 1 2 3 1

Soprano 1
ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Alto 1
ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Tenor 1
ne Freu - de, das, das, das, das ist mei ne Freu - de.

Bass 1
ne Freu - de, das, das, das, das ist mei ne Freu - de.

Soprano 2
ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Alto 2
ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei ne Freu - de.

Tenor 2
ne Freu - de, das, das, das, das ist mei ne Freu - de.

Bass 2
ne Freu - de, das, das, das, das ist mei ne Freu - de.

Basso Continuum
(ad libitum)

Soprano 1
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne

Alto 1
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu-de, mei-ne

Tenor 1
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne

Bass 1
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -

Soprano 2
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne

Alto 2
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne Freu-de, mei-ne

Tenor 2
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu - de, mei-ne

Bass 2
Das ist mei-ne Freu - de, mei-ne Freu -

Basso Continuo
(ad libitum)

This musical score is for a choir and basso continuo. It consists of three systems of staves. The first system includes Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, and Bass 1. The second system includes Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The third system is for the Basso Continuo (ad libitum). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are 'Freu - de, mei - ne' repeated across the measures. The vocal parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, while the basso continuo part provides a steady accompaniment.

Soprano 1
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Alto 1
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Tenor 1
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Bass 1
de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Soprano 2
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Alto 2
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Tenor 2
Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Bass 2
de, mei - ne Freu - de, mei - ne Freu - de, mei - ne

Basso Continuo
(ad libitum)

Soprano 1
Freu - - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Alto 1
de, mei - ne Freu - - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Tenor 1
Freu - - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Bass 1
de, mei - ne Freu - - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Soprano 2
Freu - - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Alto 2
de, mei - ne Freu - - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Tenor 2
Freu - - de, mei - ne Freu - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Bass 2
de, mei - ne Freu - - de, das, das ist mei - ne Freu - de.

Basso Continuo
(ad libitum)

ANEXO 5

PARTITURA

UNSERE TRÜBSAL

J.L.BACH

Unsere Trübsal

A Motet for SSATTB

Johann Ludwig Bach

(1677-1731)

edited by Stuart McIntosh

2nd Corinthians
(Ch 4, vs.17 & 18)

Soprano 1
Un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und

Soprano 2
Un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, zeit - lich und leicht, und

Alto
Un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, _

Tenor 1

Tenor 2

Bass
Un - se - re Trüb - sal un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und

6

S.
leicht ist,

S.
leicht _ ist,

A.
ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und leicht

T.
un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und leicht _

T.
un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und leicht

B.
leicht ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und leicht, und leicht

12

S. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal,

S. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal,

A. ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

T. ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

T. ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

B. ist, un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, Trüb - sal, die zeit - lich und

18

S. die zeit - lich und leicht, und leicht ist,

S. die zeit - lich und leicht, und leicht ist,

A. leicht, und leicht ist, die zeit - lich und leicht, und leicht ist, uns' - re Trüb - sal,

T. leicht, und leicht ist, un - se - re Trüb - sal,

T. leicht, und leicht ist, un - se - re Trüb - sal,

B. leicht ist, die zeit - lich und leicht ist un - se - re Trüb - sal,

23

S. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal,

S. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal,

A. un - se - re Trüb - sal. Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

T. un - se - re Trüb - sal. Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

T. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

B. un - se - re Trüb - sal, un - se - re Trüb - sal, die zeit - lich und

29

S. die zeit - lich und leicht ist, die zeit - lich und leicht ist,

S. die zeit - lich und leicht ist, die zeit - lich und leicht ist,

A. leicht ist, die zeit - lich, zeit - lich und leicht, zeit - lich und leicht ist,

T. leicht ist, die zeit - lich und leicht, zeit - lich und leicht ist,

T. leicht ist, die zeit - lich und leicht ist, und leicht ist,

B. leicht, zeit - lich und leicht, zeit - lich und leicht, zeit - lich und leicht ist,

33 (♩=48)

S. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

S. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

A. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

T. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

T. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

B. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet,

schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet

37

S. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

S. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

A. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

T. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

T. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

B. schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne

41

S. 

S. 

A. 

T. 

T. 

B. 

E 

45

S. 

S. 

A. 

T. 

T. 

B. 

E 

wi - ge. schaf - fet,

49

S.

S.

A.

T.

T.

B.

schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne E - - -

schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet

schaf - fet, schaf - fet, schaf - fet ei - ne E - - -

53

S.

S.

A.

T.

T.

B.

wi - ge, und ü - ber al - le Maß

wi - ge, und ü - ber al - le Maß

wi - ge, und ü - ber al - le Maß

wi - ge, und ü - ber al - le Maß

wi - ge, und ü - ber al - le Maß

58

S. ei - ne E -

S. ei - ne E -

A. wich - ti - ge Herr - lich - keit, ei - ne E -

T. wich - ti - ge Herr - lich - keit,

T. wich - ti - ge Herr - lich - keit,

B. wich - ti - ge Herr - lich - keit, ei - ne E -

63

S. wi - ge

S. wi - ge

A. wi - ge und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge

T. und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge

T. und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge

B. und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge

wi - ge und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge

68

S. und ü - ber al - le Maß, und ü - ber al - le Maß

S. und ü - ber al - le Maß, und ü - ber al - le Maß

A. Herr - lich - keit, und ü - ber al - le Maß, al - le Maß

T. Herr - lich - keit, und ü - ber al - le Maß, al - le Maß

T. Herr - lich - keit, und ü - ber al - le Maß, al - le Maß

B. Herr - lich - keit, ü - ber al - le Maß, und ü - ber al - le Maß

73

S. wich - ti - ge Herr - lich - keit, Herr

S. wich - ti - ge Herr - lich - keit, Herr

A. wich - ti - ge Herr - lich - keit, Herr

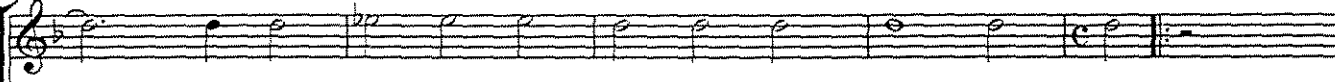
T. wich - ti - ge Herr - lich - keit.

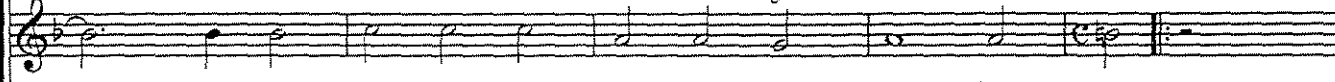
T. wich - ti - ge Herr - lich - keit.


T. wich - ti - ge Herr - lich - keit.

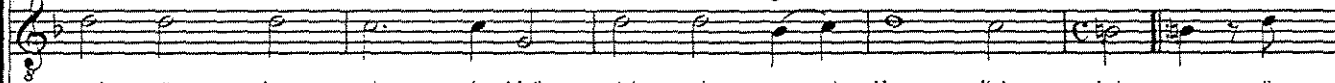
B. wich - ti - ge Herr - lich - keit.


78

S.  lich - keit, al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit

S.  lich - keit, al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit

A.  und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit uns, die

T.  und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit uns, die

T.  und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit uns, die

B.  und ü - ber al - le Maß wich - ti - ge Herr - lich - keit uns, die

83

S.  die, die wir nicht se - hen auf das Sicht - ba - re das

S.  die, die wir nicht se - hen auf das Sicht - ba - re das

A.  wir nicht se - hen, die wir nicht se - hen, die wir nicht se - hen auf das Sicht - ba - re, das

T.  wir nicht se - hen, die, die wir nicht se - hen,

T.  wir nicht se - hen, die, die wir nicht se - hen,

B.  wir nicht se - hen, die wir nicht se - hen, die wir nicht se - hen, auf das Sicht - ba - re, das

88

S. Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un sicht - ba - re, auf

S. Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un- sicht - ba - re, auf

A. Sicht - ba - re, Sicht - ba - re, das Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un - sicht - ba - re, auf

T. auf das Sicht - ba - re, das Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un - sicht - ba - re, auf

T. auf das Sicht - ba - re, das Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un - sicht - ba - re, auf

B. Sicht - ba - re, Sicht ba - re, das Sicht - ba - re, son - dern, son - dern auf das Un - sicht - ba - re, auf

93

S. das Un - sicht - ba - re,

S. das Un - sicht - ba - re,

A. das Un - sicht - ba - re, auf das Un -

T. das Un - sicht - ba - re, auf das Un - sicht

T. das Un - sicht - ba - re,

B. das Un - sicht - ba - re, auf das Un - sicht

95

S. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

S. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

A. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

T. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

T. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

B. auf das Un - sicht - ba re, auf das Un - sicht - ba - re.

- ba - re, auf das Un - sicht - ba - re, auf das Un - sicht - ba - re.